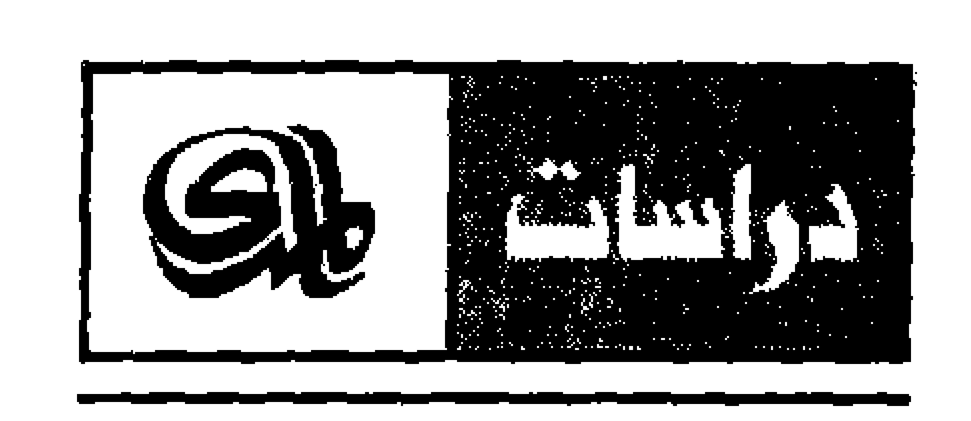
غرفة فرجينيا وولف

دراسة في كتابة النساء



رضا الظاهر

غرفة فرجينيا وولف



اسم المؤلف : رضا الظاهر

عنوان الكتاب : غرفة فرجينيا وولف

الناشر : المدى

الطبعة الأولى : سنة ٢٠٠١

الحقوق محفوظة

Author : Ridha Al- Dhahir

Title : Virgenia Woolf ´s Room

Al- Mada P.C.

First Edition :year 2001

Copyright © Al- Mada

دار المدى للثقافة والنشر

سوريا - دمشق صندوق بريد : ٨٢٧٢ أو ٧٣٦٦

تلفون : ٢٣٢٢٢٧٥ - ٢٣٢٢٢٧٦ - فاكس : ٢٣٢٢٢٨٩

Al Mada Publishing Company F.K.A. Cyprus

Damascus - Syria , P.O.Box . : 8272 or 7366 .

Tel: 2322275 - 2322276 , Fax: 2322289

E - mail : al - madahouse @ net.sy : البريد الالكتروني

رضا الظاهر

غرفة فرجينيا وولف

دراسة في كتابة النساء

DL



لماذا غرفة وولف ؟
لماذا كتابة النساء؟

بعد سبعين سنة من نشر كتاب فرجينيا وولف Virginia Woolf (غرفة خاصة بالمرء وحده)[١] A Room of One's Own عام ١٩٢٩، ما زلنا نجادل الأسئلة التي طرحها هذا النص الكلاسيكي الخطير والمثير للجدل.

ففي (الغرفة)، وفي مقالاتها النقدية، قدمت وولف تقييماً نظرياً عاماً لعمل النساء الأدبي، وتقييماً نقدياً تفصيلياً لكثير من الكاتبات. وكان هذا الموضوع، بالنسبة لوولف، حسب ما تؤكد الناقدة البريطانية ميشيل باريت - التي كتبت مقدمة هامة لـ (الغرفة) ولـ (ثلاثة جنيهات) Three Guineas، وأخرى لا تقل أهمية لمقالات وولف النقدية التي ضمها كتابها (النساء والكتابة) - Women and Writing كان ذا أهمية دائمة، ويشكل جزءاً أساسياً من عملها النقدي. وما زالت حجج (الغرفة) - وكذلك (ثلاثة جنيهات) - بحاجة الى نقاش وتقييم شاملين. وهو ما تفعله ميشيل باريت في مقدمتيها المذكورتين، منطلقة من الجدال بأن كثيراً من الناقدات النسويات قد يعتبرن التحول من نماذج «المساواة» الى نماذج «الاختلاف» في النسوية Feminism، الذي ميز

العقد الأخير من النسوية الغربية، تحولاً في هذا الاتجاه.[٢]

وتدرس باريت «انعطاف النسوية نحو الثقافة» بطريقتين: في إطار الجدال المتزايد الفعالية حول أهمية وطبيعة المعرفة النسوية مقابل «النسوية المتشظية» وانهيار «الاجماع» على نحو متزايد، وفي إطار تداخل النسوية مع الأبعاد المختلفة للنظرية الثقافية، بما في ذلك ما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية، وما بعد الكولونيالية، ونظرية الخطاب، والنظرية السايكو تحليلية، باعتباره يؤدي، في نهاية المطاف، الى ظهور ما بعد النسوية Postfeminism كمثال على ما تسميه باريت «التحول النموذجي» في التنظير النسوي.[٣]

وما دام هذا الكتاب يبحث في موضوع كتابة النساء انطلاقاً من نص فرجينيا وولف (الغرفة)، وهو موضوع يرتبط بمفهوم النسوية والكيفية التي أضاءت فيها اتجاهاتها هذا النص، فلا بد، والحال هذه، من إضاءة بعض المفاهيم الاشكالية. فلماذا كتابة النساء؟ ولماذا غرفة وولف؟ وماذا تعني النسوية؟

سنبدأ بالاجابة على السؤال الأخير. فالنسوية، كما نفهمها، هي، بايجاز، مفهوم سياسي يعتمد مقدمتين أساسيتين: الأولى تشير الى ان التفاوت في الجنس هو أساس اللا مساواة البنيوية بين النساء والرجال والتي تعاني النساء، بسببها، من الظلم الاجتماعي المنهجي. وتشير المقدمة الثانية الى ان اللا مساواة بين الجنسين ليست نتيجة للضرورة البيولوجية، وانما خلقتها البنية الثقافية للاختلاف في الجنس. وهذا المفهوم يزود النسوية ببرنامجها المزدوج: فهم الآليات الاجتماعية والسايكولوجية التي تشكل وتؤبد اللا مساواة، والسعي، بالتالي، الى تغيير تلك الآليات.

ورغم ان النسوية كايديولوجيا سياسية تعود، في الأقل، الى القرن السابع عشر، فان النقد الأدبي النسوي اكتشاف حديث، ذلك ان النساء بدأن، في أواخر الستينات، وبالضبط بعد عام ١٩٦٨، الهام سياسياً وأدبياً، التفكير بأنفسهن كناقدات يقاربن الأدب بمنظور «سياسي» صاغته «حركة تحرر النساء». وتدرك النسوية، كما تشير الناقدة البريطانية روزا لند كوارد، التأثيرات المادية للصور والكلمات وما توحيان به. ومن هنا نشأت أسئلة جادة حول علاقة النساء بالدراسة الأدبية: كيف جرى تصوير النساء في نصوص الرجال الأدبية؟ ما العلاقة بين انتهاكات النص للنساء واضطهادهن في المجتمع؟ ما سر غياب النساء عن التاريخ الأدبي؟ هل هناك جماليات نسوية مستقلة بذاتها؟ أي ادراك تقدمه لنا الكتب «العظيمة»؟ وادراك من هو الذي يقدم؟ ومن الذي يقيم ويختار النصوص التي تصوغ المعيار الأدبي؟ ولماذا، حين نتأمل الكتب «العظيمة»، تحضر في الذهن، أوتوماتيكياً، أسماء الكتاب الرجال؟ أليس هناك كاتبات «عظيمات»؟ وهل هناك، حقاً، اختلاف جوهري بين «كتابة الرجال» و «كتابة النساء»؟ ..

في محاولته الاجابة علي هذه الأسئلة اعتمد النقد النسوي على الانثروبولوجيا الثقافية، والماركسية، واللسانيات، والنظرية السايكو تحليلية، والبنيوية، والتفكيكية، ونظرية الخطاب كأدوات مهمة في التحليل. وتحول المسار الفكري للنقد النسوي، خلال العقود الثلاثة الماضية خصوصاً، من التركيز على تبعية النساء الأدبية واستبعادهن الى المقاربة النسوية للأدب، ودراسة «كتابة النساء»، وتحليل بنية الجنس وتجسيدها في إطار الخطاب الأدبي، الأمر الذي تطلب إعادة تفكير

جذرية في الأسس المفاهيمية للدراسة الأدبية.

وفي إطار هذه التحولات المنهجية انتقل موقف النسويات الماركسيات من التأكيد على الظروف الاقتصادية التي تحدد الهوية الطبقية الى اهتمام بانتاج الهوية الذاتية عن طريق اللغة. وتمتع بأهمية حاسمة «نقل» نظرية لاكان التحليلية الى تفسير ماركسي لـ «بنية الموضوع الايديولوجية» على يد لويس ألتوسير. وساعد الاعتراف بأن اللغة تلعب، شأن الظروف المادية للوجود، دوراً كبيراً في تحديد «الواقع» كما ندركه، على تحرير النقد الماركسي من معالجته الواقعية التقليدية للأدب، بمعنى امكانية قراءة النصوص الأدبية بطريقة الدلالة للكشف عن الايديولوجيا التي أنتجتها.

ومن ناحية أخرى وفر عمل ميشيل فوكو مصدراً فعالاً للباحثات النسويات المهتمات بالتعددية النسوية، المتسمة بالمرونة والمعبرة عن الاختلاف، ورفض فكرة «الصوت الواحد»، والرغبة في اكتشاف القارة السياسية التي تكمن وراء مفاهيم المساواة والاختلاف. وفي هذا السياق ترى باريت ان المفهوم الفوكوي للخطاب ييسر الانتقال من تحليل السلطة في إطار البنى الاجتماعية الى تحليلها في إطار مجالات منطقية متغيرة.

لقد تعرض مفهوم النسوية الى كثير من الالتباسات والتشويهات. فبسبب معايير المؤسسة الذكورية السائدة، والتعامل مع النسوية باعتبارها خطراً يهدد القيم البطرياركية القائمة، واستثمار تطرف بعض الاتجاهات «النسوية» الضيقة النظرة والأفق والتي حولت القضية الى معركة أجناس وأفرغتها من محتواها الثقافي، فأبقت، بالتالي، ابداع

المرأة سجين غيتو «المطالب» النسوية الصرفة، وأسير عزلة جديدة تتعارض حتى مع منطلقات وأسس النقد المتطرف «الانتقامي» الذي توجهه هذه الاتجاهات الى النظام البطرياركي، بسبب ذلك كله مازالت المؤسسة الذكورية تواصل حربها ضد كل اتجاهات النسوية بدون تمييز من منطلق ان النسوية مرتبطة بـ «كره» الرجال. ويتوافق هذا، في إطار ثقافتنا العربية، مع فساد المعايير النقدية المتفشي في هذه الثقافة. فعدا عن «كره» الرجال، هناك تهمة «الارتباط بالفكر الغربي»، كما لو ان تمثل الاتجاهات المعرفية المشرقة في الفكر الانساني سلوك محظور، وكما لو ان هذا الفكر حكر على الغرب، وان الاستفادة النقدية منه لا تعني سوى «الارتهان» بخطابه. ويرتبط هذا الواقع المرير بالتخلف المنهجي، واليقين الواقف في الزمن، والجمود المنطلق من قناعات سياسية تقليدية. وهكذا نجد أنفسنا أمام البعض الذي يتبنى مواقف مسبقة مغلقة أمام الحوار والأسئلة، والبعض الآخر الذي يواجه التباساً في الفهم، ناهيكم عن تلك الجمهرة الواسعة التي تخضع لمعايير مجتمع ما زال «مرشدوه» يعتبرون «المرأة ناقصة عقل ودين».

ان فساد النظام النقدي في الثقافة العربية يساهم في إقصاء كتابة النساء وتهميشها وتسفيهها. فهناك خلل في تقييم الابداع، اذ يعتمد هذا التقييم، في حالات غير قليلة، على عوامل لا علاقة لها بجوهر الابداع،ونعني العلاقات والارتياحات الشخصية، والمنافع الضيقة، واللهاث وراء الشهرة والمال، ومحاباة بعض لبعض آخر سعياً الى الحصول على مكاسب معينة. وفي ظل هذا الوضع غير الطبيعي لا يندر أن نجد من برعت من «الكاتبات»، ومن «النقاد» أيضاً، في عملية «تسويق

الكاتبة» التي تتخذ أشكالاً وتجليات مختلفة تكشف عن جهل فاضح بقواعد وأدوات النقد، أو تطويع لهذه القواعد والأدوات لأغراض شخصية ضيقة، كما تكشف عن انحدار في القيم يرتبط، في جانب منه، بالانحدار العام في الحياة المعاصرة في ما يتعلق بموضوع القيم الاجتماعية عموماً، والقيم الفنية خصوصاً. وفي أجواء هذا الانحدار يستطيع بعض «الكاتبات» كسب الاهتمام والشهرة والمال لأسباب لا علاقة لها بالخصائص الابداعية لعملهن، وانما اعتماداً على «استثمارهن» القيم التقليدية المضادة لهن، والتي يزعمن أنهن يسعين الى تغيير آلياتها عبر الفن. وينطبق هذا، بالطبع، على الناشرين الذين يعتمدون على الصورة المسبقة المقولبة للمرأة التي تشكل مصدراً من مصادر «التسويق»، كما ينطبق، أيضاً، على أولئك «الكتاب» الذين «يعرفون من أين تؤكل الكتف».

لنعد الى سؤال «كتابة النساء». علينا أن نميز، أولاً، بين مفهوم كتابة النسا Women's Writing ومفهوم الكتابة النسوية Feminist Writ-ing. فالأول يعني ما تكتبه النساء، من وجهة نظر النساء، سواء كانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال أو عن أي موضوع آخر. أما الثاني فيعني الكتابة من وجهة نظر نسوية سواء كانت هذه الكتابة من إبداع امرأة، وهي الغالبة لأسباب نفترض انها مفهومة ومبررة، أو من إبداع رجل وهي النادرة. وينبغي عدم الخلط بين المفهومين، فالأول ليس مرادفاً للثاني، ذلك ان النسوية هي، بالأساس، اصطفاف مصالح سياسية، يمكن ان يتبناها بعض النساء ولا يتبناها بعض آخر، بمعنى انها ليست تجربة مشتركة بين جميع النساء. على اننا لا نستطيع أن نفصل،

فصلاً كاملاً، بين النسوية كمشروع سياسي وبين تجربة النساء، دون ان يعني هذا، بالضرورة، أن التأكيد على التجربة النسائية يجعل من العمل الأدبي نسوياً.

وفي الخطاب النقدي العربي نجد قصوراً واضحاً في التنظير لظاهرة كتابة النساء من منطلقات معرفية. بيد ان هذا القصور لا يصح ان يكون مبرراً لنفي الظاهرة. ومن ناحية أخرى يتوافق هذا القصور، وغياب التصورات النقدية المنفتحة والقادرة على طرح أسئلة معرفية، مع حقيقة اختراق البطرياركية كل مجالات حياتنا، وخشية بعض الكاتبات، جراء هذا الاختراق، من تهمة إلصاق الدونية بهن، والرغبة في انتحال موقع «الكاتب».

ان استثمار المؤسسة النقدية الذكورية لمفهوم كتابة النساء، واستخدامه أداة لاقصاء وتسطيح الأدب الذي تنتجه المرأة، والنظر الى هذا الأبداع باعتباره متدنياً، ولا يرقى، في خصائصه الفنية، الى إبداع الرجل الذي فرض هيمنته وتقاليده عبر التاريخ، يجب أن لا يثير حساسية الكاتبة الى الدرجة التي تنتفض فيها ضد مفهوم كتابة النساء لمجرد أن «النقاد» الرجال يستخدمونه سلاحاً للانتقاص من قيمة إبداعها، ولا ينبغي أن يكون مبرراً، يتخذ صيغة رد فعل، للخشية من استخدام هذا المفهوم الذي يبقى بحاجة الى إغناء وتقييم شاملين. فمثل هذا الاستثمار والتشويه «طبيعي» في إطار العقلية البطرياركية، وجوهرها تهميش المرأة وإبداعها.

فانطلاقاً من منظومة القيم البطرياركية يجري التعامل مع المرأة كموضوع لا كذات، الأمر الذي يؤثر، سلباً، على تقييم ابداع المرأة من

ناحية، وتكريس صورتها المقولبة، وتزييف وعيها بذاتها، وارغامها على تبني قيم الوعي البطرياركي السائدة من ناحية أخرى. وتستخدم هذه المنظومة، بين وسائل أخرى، وسيلة «الموضوعية»، وهي وهم كبير، لتأبيد الوضع «الطبيعي» القائم.

ان شعور المرأة، في مرحلة مبكرة من الوعي، بسطوة الثقافة الذكورية السائدة، يضطرها الى استخدام أساليب هذه الثقافة، ومحاكاة نتاجاتها في مواجهة هيمنتها. وتكتشف المرأة، بتطور وعيها عبر الصراع، ان الثقافة السائدة تتعامل معها كموضوع. وفي مرحلة نضج الوعي تتحدى كتابة النساء الأفكار الجاهزة والمسلمات، ويؤدي اتساع مشاركة المرأة في الفضاء الثقافي الى ظهور صوت مغاير لصوت الثقافة السائدة. ومن الطبيعي ان تشعر الثقافة السائدة بخطر هذا الصوت القادم، الجديد، المختلف.

فماذا يعني الاختلاف؟ البعض يحاول حصر هذا المفهوم بالتضاد بين الرجل والمرأة، ويتحدث عن تعارضات بين هموم النساء «الخاصة» والهموم الانسانية «العامة»، ويوحي بأن «التخندق» خلف متراس الهموم النسائية يترك آثاره السلبية على القضية الاجتماعية والسياسية للمرأة، وبالتالي فان على المرأة الكاتبة أن تذيب «خصوصيتها» في محلول «القضية العامة»، حتى تتخلص، على الأقل، من مأزق التداخل والتضاد بين همومها الصغيرة وهموم المجتمع «الكبرى».

ومن الطبيعي ان حديثنا عن «خصوصية» كتابة النساء لا يعني الحديث عن الفوارق البيولوجية، حيث يرى البعض ان المرأة «أقدر» على تناول القضايا الخاصة بها. كما ان الاعتراف بواقع سيادة الثقافة

الذكورية لا يعني، بالضرورة، وجوب ابتداع «ثقافة أنثوية». وان القول بوجود خصائص معينة لـ «كتابة نساء» لا ينبغي أن يؤدي، بالضرورة، الى طرف آخر من ثنائية مفترضة، أي الى «كتابة رجال». فوضع النساء الاجتماعي واقصاؤهن التاريخي عن الثقافة هو الذي يحدد تميز كتابة النساء. أما الوقوع في هذه الضدية الثنائية التبسيطية فيعني عدم الاعتراف، أساساً، بوجود قضية «خاصة» للنساء.

صحيح ان التقسيم بين المرأة والرجل تقسيم اجتماعي وليس تقسيماً فنياً، لكن التقسيم الفني ليس تجريداً محلقاً في الهواء، وشروطه ليست منعزلة عن الواقع، وانما مرتبطة بالتقسيم الاجتماعي والثقافي. وبالتالي فان اختلاف عالم المرأة عن عالم الرجل هو الذي يحدد «خصوصية» إبداع المرأة وتعبيرها الذي «يختلف» عن تعبير الرجل.

وغني عن القول ان مفهوم «الخصوصية» لا يفترض فصل الابداع على أساس جنسي، أو التحدث عن وجهة نظر امرأة ووجهة نظر رجل في إطار التضاد. والحق انه ليس هناك، بمعنى ما، مكان لـ «وجهة نظر امرأة». هناك وجهة نظر انسانية يحدث دائماً أن تكون وجهة نظر ذكورية.

واذا كانت الكتابة فعلاً انسانياً غير محصور في جنس معين، وانما يرتبط بقيمة الابداع الفنية، سواء كان من يمارس هذا الفعل رجلاً أم امرأة، وهي قيمة لها سماتها وقواعدها العامة المحددة، فان هذا لا ينفي الخصوصية المرتبطة بانعكاسات جنس الكاتب وآثار الظروف المادية والسايكولوجية على عملية الكتابة.

ويعكس ظهور عدد كبير من الكاتبات خلال السنوات الأخيرة، مترافقاً مع عدد كبير نسبياً من الباحثات، من بين أمور أخرى، سعي المرأة الى الخروج من مأزقها الثقافي. ويدل هذا الفيض الهائل من النقاشات حول كتابة النساء والاشكاليات المرتبطة بها - ومنه ما لا يخلو من التباسات وتبسيطات ونوازع نفعية ضيقة وتناول إعلامي - على حيوية هذه المسألة.

وفي هذا الاطار نجد اتجاهين رئيسيين «مختلفين»: اتجاه يتعامل مع الكتابة باعتبارها انعكاساً مباشراً للواقع المادي ينطوي على نفي الأهمية الحاسمة لدور الذات المبدعة التي تمر عبرها عملية الكتابة. ويتوقف هذا الاتجاه عند حدود الواقع الاجتماعي في تفسير الظاهرة. أما الاتجاه الثاني فيعترف بدور العامل الاجتماعي لكن ليس باعتباره مرجعاً وحيداً لتفسير الظاهرة. فالاختلاف الجنسي، بمختلف تجلياته وانعكاساته، عامل هام آخر يحررنا من أن نكون أسرى الشرط الاجتماعي السياسي للكتابة.

ان كتابة النساء وابداع المرأة عموماً بحاجة الى خطاب يكشف عن قصور المفهوم الذي يلغي «الخصوصية». فمقاومة الهيمنة البطرياركية لا تعني، بالضرورة، الوقوف عند حدود المساواة. فاخفاق برامج الحركات النسوية التقليدية في القرن العشرين يدلل على أهمية إعادة النظر النقدية بمفاهيم المساواة والأختلاف. وان الجدل العاصف الذي تواصل، بشكل خاص، في القرن العشرين، واحتلت فرجينيا وولف، في إطاره الأدبي، المحور الرئيسي من دون منازع، يكشف، بين أمور أخرى، عن سعي النساء الى خطاب جديد. ولا ريب أن هذه العملية

«التاريخية» بحاجة الى تاريخ مديد، وهي عملية لن تكون منفتحة على حلول سهلة.

لننتقل، الآن، الى سؤالنا الثالث: لماذا غرفة وولف؟ أو بتعبير أدق: ما علاقة دراسة الأدب بالحجج الأخلاقية والسياسية؟ ان موضوع (الغرفة) يدور حول كتابة النساء: معناها ودلالتها، العوائق التي تعترضها، شروطها المادية والسايكولوجية، خصائصها الابداعية، وآفاقها. ولكن دعونا قبل الدخول في تقييم أهمية وولف عموماً وأهمية (الغرفة) خصوصاً أن ندقق «نسوية» وولف.

لقد أكد نقاد روايات وولف، باستمرار، سمتها النسوية. ويشير الناقد جي. أس. فريزر الى العلاقة التي تربط بين الروايات والمقالات، اذ يقول في دراسته (الكاتب الحديث وعالمه) - ١٩٧٠: «أرتاب في ما اذا كانت السيدة وولف قادرة، في كتاباتها الخاصة، على متابعة حجة فلسفية تجريدية أكثر مما فعلت السيدة دالوي». ومن غير المحتمل أن تقال مثل هذه الملاحظة عن كاتب رجل، وربما كان من السهولة أن تقال مثل هذه الأحكام عن امرأة لا تغزو ميدان الابداع الروائي حسب، وانما تتجرأ على الدخول، كما فعل عدد قليل من النساء، الى مجال النقد والجدل والنظرية.

وفي المقابل ترى الباحثة الكندية نعومي بلاك ان علينا أن نؤكد نسوية فرجينيا وولف باعتبارها نسوية سياسية حقاً. ان القول بأنها كانت شخصية وخاصة يعني التقليل من شأنها وتشويهها، كما ان القول بأن حركة النساء لم تكن سوى معركة من أجل حق الاقتراع، وان تحقيق المساواة القانونية كان هدفها الذي أنجزته (في بريطانيا عام ١٩٢٨

مثلاً) يعد تهميشاً لبرامج ومعتقدات فرجينيا وولف. فقد كانت النسوية تعني، بالنسبة لوولف، ما هو أكثر من حق الاقتراع، والتضامن بين الشقيقات، والمشاركة في الأحزان، والعون المتبادل، والانجاز المستقل. كانت تعني، على وجه التحديد، المعتقدات التي أدت الى قيام نسوية اجتماعية.(٤)

لنعد، قليلاً، الى فرجينيا وولف نفسها ، وكتاباتها التي سبقت (الغرفة).

ففي سبتمبر/أيلول ١٩٢٠ نشر أرنولد بينيت (نساؤنا)، وهو مجموعة مقالات تزعم ان الرجال متفوقون، فكرياً على النساء. وقد أثار هذا غضب فرجينيا وولف، وقررت كتابة رد عنيف. وفي عدد مجلة «نيو ستيتسمان» الصادر في ٢ أكتوبر / تشرين الأول قدم ديزموند مكارثي، وهو أحد أصدقاء فرجينيا وولف، وتحت اسم مستعار هو «الصقر الدمث»، عرضاً لكتاب بينيت، يتفق فيه بشكل رئيسي مع آراء بينيت. فكان ذلك مدعاة لسخط وولف الشديد التي كتبت رسالة الى المجلة نشرت يوم ٩ اكتوبر / تشرين الأول تحت عنوان «حالة النساء الفكرية» (وهي من بين المقالات التي ضمها كتابها «النساء والكتابة»). وفيها قالت وولف:

«لم أستطع أن أستوعب شيئاً مما نشرتموه، الأسبوع الماضي، بتوقيع «الصقر الدمث». انه يقول ان حقيقة كون النساء أدنى من الرجال في الطاقة الفكرية «تحدق في وجهه». كيف، اذن، يفسر «الصقر الدمث» الحقيقة التي تحدق في وجهي، وفي وجه أي مراقب نزيه على ما أظن، من ان القرن السابع عشر أنتج نساء رائعات أكثر من القرن السادس

عشر، والقرن الثامن عشر أكثر من القرن السابع عشر، والقرن التاسع عشر أكثر من القرون الثلاثة سوية؟ فعندما أقارن دوقة نيوكاسل بجين أوستن، وأوريندا التي لا تضارع بإميلي برونتي، والمسز هيوود بجورج إليوت، وأفرا بن بتشارلوت برونتي، وجين غرَي بجين هاريسون، يبدو لي ان التقدم في الطاقة الفكرية لم يكن محسوساً فقط وانما هائلاً».[٥] وختمت وولف مقالتها بالاستنتاج التالي: «اذا كان «الصقر الدمث» يرغب حقاً في اكتشاف شاعرة عظيمة، فلماذا يلجأ الى المماطلة في احتمال أن يكون مؤلف «الأوديسة» امرأة؟ من الطبيعي أنني لا أستطيع الزعم بأنني أعرف الأغريقية كما يعرفها السيد بينيت و «الصقر الدمث» ولكني أعرف ان سافو كانت امرأة، وان أفلاطون وأرسطو وضعاها في مصاف هوميروس وأرخيلوكوس، بين أعظم شعرائهم. واذا استطاع السيد بينيت أن يحدد أسماء خمسين من جنس الرجال ممن يتفوقون عليها بدون منازع، فسيكون ذلك مفاجأة سارة بالنسبة لي، وسأعده، تعبيراً عن الطاعة، الغالية بالنسبة لي ولبنات جنسي، بأنني لن أشتري أعمالهم حسب، وانما سأحفظها عن ظهر قلب بقدر ما تسمح لي به مكانتي العقلية».[٦]

وفي رده على وولف تمسك ديزموند بموقفه مؤكداً ان الانجازات العظمى في الأدب هي انجازات الرجال. لكن وولف ردت على هذه المزاعم مؤكدة ان «ماتحتاجه النساء هو ليس التعليم فقط، ذلك ان النساء ينبغي أن يتمتعن بحرية التجربة، وأن يختلفن عن الرجال بدون خوف، ويعبرن عن اختلافاتهن بصراحة (ذلك أنني لا أتفق مع «الصقر الدمث» بأن الرجال والنساء متماثلون)، وانه ينبغي تشجيع النشاط

الفكري بما يعزز، دائماً، وجود نساء يفكرن ويبتكرن ويتخيلن ويبدعن بحرية مثلما يفعل الرجال، وبدون خشية كبيرة من السخرية منهن والتعطف عليهن».[٧]

وهذا اعلان عن الاستقلالية، حاد الذهن، مفعم بالحيوية، يحدد، بتعابير دقيقة، الصراع الذي ستكرس وولف نفسها له. وفي مواجهة هذه الكلمات المنيعة انسحب «الصقر الدمث»، ولكن بعد أن أبدى ملاحظة تنطوي على السخرية: «اذا كانت آرائي تعوق حرية النساء وتعليمهن، فلن أجادل أكثر مما فعلت».[٨]

وفي بحثها عن شكل جديد للتعبير كانت فرجينيا وولف ترفض، الى حد كبير، إرث طفولتها الفكتورية الشخصي والأدبي. وقد أرادت وولف، الناقدة الأدبية أيضاً، أن تعيد النظر بمفهوم التاريخ الأدبي - وهو مشروع كان والدها ليسلي ستيفن قد نشط فيه. ويختلف مفهوم وولف عن الخبرة والتخصص ، الى حد كبير، عن مفهوم والدها وديزموند مكارثي وأرنولد بينيت. وقد أشارت الى هذا المفهوم في يومياتها، وسعيها الى إعادة تعريف الأدب وفقاً للقاعدة التي حددت خطوطها في مقالتها (روايات حديثة). وخلال الفترة من ١٩١٩ حتى ١٩٢٤ كتبت وولف سلسلة من المقالات النظرية الهامة التي تكمل تلك المقالة.

وفي قصة قصيرة كتبتها وولف تحت عنوان (رواية غير مكتوبة) تدرس راوية القصة، أثناء رحلة بالقطار، ملامح وتصرفات المرأة التي كانت تجلس قبالتها. وتعيد، تدريجياً، بناء حياة هذه الشخصية، التي تتحدث عنها باتزان وقناعة عميقة. وفي نهاية الرحلة - وعندما تكتشف انها مخطئة تماماً - تمتليء الراوية بالدهشة أكثر مما بالسخط:

«اذا ما جثوت على ركبتي، واذا ما اجتزت خبرة الطقوس، والأشياء الغريبة القديمة ، فأنتم، الشخصيات المجهولة، هم من أهيم بهم، أنتم من أعانقهم، وأجتذبهم الى نفسي - إنه عالم ساحر».(٩)

ان أرنولد بينيت وجون غالسوورثي ومن على شاكلتهم كانوا واثقين من معرفتهم كيفية إدراك «الشخصيات المجهولة». ووفقاً لفرجينيا وولف فان أساليبهم الواقعية الجديدة قد تدرك المظاهر الخارجية، غير ان جوهر الشخصية يغيب عن هؤلاء الكتاب: «رغم كل طاقاته على الملاحظة، وهي طاقات مدهشة، ورغم كل تعاطفه وانسانيته، وهما عميقان، لم ينظر السيد بينيت، ولا مرة واحدة، الى السيدة براون وهي في زاويتها. فقد كان السيد بينيت وكل من على شاكلته ينظرون بتلهف وبعين باحثة ومتعاطفة خارج النافذة، الى المصانع، والأماكن القصية، بل حتى الى ديكور ومقاعد العربة، ولكن ليس الى السيدة براون أبداً، ليس الى الحياة، ليس الى الطبيعة الانسانية»(١٠)

ورأت فرجينيا وولف في الأهداف غير المتحققة لبطلات جورج إليوت انعكاساً للمخاطر التي كانت تصارعها: «إنهن لا يجدن ما يسعين اليه، وليس بوسعنا أن نندهش بسبب ذلك. ان الوعي القديم للنساء، المثقل بالمعاناة والحساسية، والذي كان، لعصور طويلة، صامتاً، يبدو فيهن طافحاً، فياضاً، ويعبر عن الحاجة لشيء - نادراً ما يدركنه - شيء ربما يكون متعارضاً مع حقائق الوجود الانساني. وكان لجورج إليوت من البراعة والذكاء ما يبعدها عن التلاعب بتلك الحقائق، ومن الملكة العقلية ما يبعدها عن تلطيف الحقيقة لأنها قاسية».(١١)

وفي محاضرتها الشهيرة التي ألقتها في اكتوبر / تشرين الأول

١٩٢٨ أمام جمعية الفنون في نيونهام تحدثت وولف عن قضايا مثيرة للجدل في موضوع النساء والكتابة: «ان الأسباب التي جعلت الروائيات، لفترة طويلة، قليلات العدد مرتبطة، الى حد كبير، ببنية العائلة: فلم يكن التأليف في غرفة استقبال سهلاً، ويتعين، الآن، على النساء وهن يمارسن الكتابة (والسيدة وولف تحث جمهورها على كتابة روايات وإرسالها الى دار نشر هوغارث للنظر فيها) أن لا يحاولن تكييف أنفسهن للمعايير الأدبية السائدة، وهي معايير ذكورية في الغالب، وانما خلق معايير خاصة بهن. يتعين عليهن إعادة خلق اللغة لكي تصبح أكثر مرونة وقابلية على الاستخدام المرهف».(١٢)

وكانت النساء كموضوع أكثر من تقليد مقبول في الأدب الغربي. ولكنهن كن يواجهن العوائق في كل خطوة أمام رغبتهن في انتاج الأدب. ولم تظهر الكاتبات البارزات: جين أوستن، إميلي وتشارلوت برونتي، وجورج إليوت إلا في القرن التاسع عشر. وأصبحت الرواية، «الشكل الفني الأقل تركيزاً» ميدانهن، ولكن: «مازال صحيحاً القول انه قبل أن تتمكن المرأة من الكتابة، كما ترغب بالضبط،، فانها تواجه الكثير من المصاعب. هناك، ابتداء، الصعوبة المرتبطة بالاسلوب، وهي صعوبة تبدو بسيطة في الظاهر، لكنها شاقة ومحيرة في الواقع، فشكل الجملة ذاته لا يلائمها. انها جملة صنعها الرجال، فضفاضة جداً، ثقيلة جداً، وطنانة جداً بالنسبة لاستخدام امرأة. ومع ذلك يتعين، في الرواية، وهي تغطي قضايا واسعة، اكتشاف نموذج الجملة الاعتيادية والمألوفة لجعل القاريء يتواصل بسهولة، وبصورة طبيعية، من بداية الكتاب حتى نهايته. وهذا ما يجب أن تفعله المرأة لنفسها من خلال تغيير وتكييف

الجملة الحالية الى أن تتمكن من كتابة جملة تتخذ الشكل الطبيعي لأفكارها دون حشر أو تشويه.»(١٣)

غير انه يحتمل أن تختلف قيم المرأة عن قيم الرجل في الحياة وفي الفن: «فعندما تشرع امرأة في كتابة رواية ستجد انها راغبة، دائماً، بتغيير القيم السائدة - أن تجعل جدياً ما يبدو غير ذي أهمية بالنسبة لرجل، وتافهاً ما هو ذو شأن بالنسبة له. وبسبب ذلك، بالطبع، سيجري انتقادها، ذلك ان الناقد من الجنس الآخر سيجد نفسه في حيرة ودهشة من محاولة تغيير الموازين الراهنة للقيم، وسيرى في ذلك ليس مجرد اختلاف في وجهة النظر، وانما وجهة نظر ضعيفة، أو تافهة، أو عاطفية، لأنها تختلف عن وجهة نظره.»(١٤)

لقد لاحظ كثير من النقاد بصيرة أفكار وولف وقابليتها على التنبؤ باهتمامات الناقدات النسويات في المستقبل. غير ان التذبذبات والالتباسات التي نجدها، أحياناً، في مفهوم وولف عن المرأة مثيرة للجدل، فقد كانت تعتبر جوهر المرأة شيئاً سوف «نكتشفه» أكثر منه هوية مؤسسة. واذا ما تأملنا التغيرات التي مرت بها أفكارها بين نصي (الغرفة) و (ثلاثة جنيهات) التي نشرت عام ١٩٣٨ لوجدنا في هذه التغيرات انعكاساً للأزمة الرئيسية في النسوية في الوقت الحالي كما ترى باريت. وتدور هذه الأزمة، التي تلخص أحياناً باعتبارها «جدل المساواة / الاختلاف»، حول ما اذا كان يتعين على النسوية أن تؤكد على حلول مساواتية أو حتى ثنائية الجنس، أو أن تؤسس تحليلها على الاختلافات القائمة بين النساء والرجال. ان تأكيد فرجينيا وولف كان ينتقل من دعم مثال ثنائية الجنس Androgyny في الفن الى

الاعتراف بسلطة الاختلاف، بشكل خاص في تأكيدها على ان النساء «لا منتميات اجتماعيات».[١٥]

وفي (ثلاثة جنيهات) تدخل وولف فكرة الاختلاف بين النساء والرجال. وقد نستنتج، منطقياً، ان هذا الاعتراف بالاختلاف سيحدد، بالضرورة، الأرضية السياسية التي تستند إليها النسوية. ومرة أخرى نجد وولف هنا تتأرجح حول مسألة أساسية في الجدل النسوي: هل تريد دعم موقف المساواة وهي ترى الفوارق بين الرجال والنساء باعتبارها نتاج التاريخ أكثر مما هي نتاج البيولوجيا، وبالتالي تفضل مشاركة الرجال والنساء في البحث عن مستقبل أكثر ارتباطاً بثنائية الجنس؟ أم انها تريد أن تؤكد على قضية تستند الى الاختلاف - في الغريزة وفي التجربة - الذي يؤكد الهويات المستقلة المختلفة للنساء والرجال، ويؤدي الى مستقبل مختلف لهم.[١٦]

ونستطيع القول ان وولف تؤكد على تعقيدات ما يناقش في النسوية باعتباره مشكلة الجبرية البيولوجية Essentialism. ويبدو من المحتمل ان العداء الذي يجري التعبير عنه تجاه النسوية في (ثلاثة جنيهات) هو، الى حد ما، دليل على صعوبة القضايا التي لا يمكن حلها على نحو مقنع. وكانت وولف نفسها واعية بذلك اذ لاحظت المشاعر المتناقضة التي تحفز صراع النساء ضد البطرياركية. وبينما ترسي وولف أسس الغضب النسوي، فان (الغرفة) لم تعبر عن ذلك الغضب بشكل مباشر. وكان سبب ذلك يعود الى تقدير وولف لردود أفعال الرجال على غضب النساء. وهذا هو السبب الذي جعلها تخشى أن يطلق عليها وصف «نسوية» مما دعاها الى مهاجمة هذا الوصف في (ثلاثة

جنيهات)، وهو ما يلفت الانتباه الى احتمال المشاعر المتناقضة من جانب الكاتبة.[١٧]

والحق أن فرجينيا وولف انتقلت، في سنوات الثلاثينات، الى نمط جديد من الرواية، والى هوية سياسية جديدة. فقد أصبحت نسويتها أكثر وضوحاً وصراحة، وأصبح اهتمامها بصعود الفاشية أكثر عمقاً، وقناعتها بأن لدى النساء دوراً خاصاً يلعبنه في ما اعتبرته ميلاً ذكورياً نحو العسكرة أكثر إثارة للنقاش والجدل. وتشكل هذه التغيرات أساس التحول الدراماتيكي في ممارستها كتابة الرواية التي نراها في روايتها (السنوات) The Years. وهي تعترف، على نحو ساخر، بأن التجربة الأخيرة التي قامت بها (بعد عقد من الانتصارات في الاسلوب الحداثي - السيدة دالوي Mrs. Dalloway، باتجاه الفنار To the Lighthouse، الأمواج The Waves) كانت محاولة للعودة الى الرواية الاجتماعية للقرن التاسع عشر بطريقة مقصودة وجديدة.[١٨]

لنتفحص الآن جوانب أخرى من سؤالنا الثالث: لماذا غرفة وولف؟ ما أهمية هذه الكاتبة؟ وما أهمية «غرفتها»؟

من المعروف انه بين رحيل فرجينيا وولف عام ١٩٤١ وأواسط السبعينات كان عدد الكتب التي نشرت حولها وحول أعمالها محدوداً. غير انه منذ أواسط السبعينات كان هناك فيض هائل من الكتب والدراسات التي يصعب احصاؤها. وتتوفر، الآن، مادة هائلة بكل منهج واتجاه واسلوب. ومن حسن الحظ انه ليست هناك أرثودوكسية في هذه الدراسات النقدية، بل يمكن اعتبار «الحالة الراهنة» حالة «تعددية» على حد تعبير الناقد البريطاني جون مبام، ذلك انه ما من اتجاه أو منهج

يهيمن الي حد التغطية على الاتجاهات أو المناهج الأخرى. ان أعمالاً هامة وقيمة كتبت من كل زاوية نظر، وقد يبقى الأمر هكذا لفترة طويلة.[١٩] وبالتالي فانه من المستحيل رصد كل الكتب والدراسات التي كتبت عن وولف ونسويتها. وما نشير إليه هنا أو في فصول الكتاب اللاحقة ليس سوى أمثلة على غنى المعالجة وتباين المناهج.

ومن المؤكد ان التغير الهائل في استقبال عمل وولف جرى، الى حد كبير، نتيجة النظرية والنقد النسوي. فوولف هي، بلا ريب، الشخصية المحورية بالنسبة للنقد الأدبي النسوي. وتبقى (الغرفة) نصاً أساسياً لفهم موقع النساء في التاريخ والتقليد الأدبيين.

وفي سنوات التسعينات أضحت دراسة وولف تشمل اهتماما أوسع: الدراسات التاريخية والثقافية، الدراسات ما بعد الكولونيالية، دراسات اللغة، ودراسات أخرى متنوعة مثل تشكيل الحداثة وما بعد الحداثة، وغير ذلك.

وأدى الانعطاف «التاريخي» الحديث في الدراسات الأدبية، أيضاً، الى تجديد الاهتمام بطبيعة «نسوية وولف»، وبشكل خاص الى إعادة قراءة مفاهيم التمايز الجنسي Gender * التي كانت مؤثرة، الى حد كبير، في بداية القرن العشرين. ويشير أليكس زفير دلنغ في كتابه (فرجينيا وولف والعالم الواقعي) – ١٩٨٦ الى اننا لن نفهم عمل وولف بالكامل ما لم نره باعتباره «استجابة لبعض الأفكار المعترف بها في زمنها حول النساء و (القضية)».[٢٠]

لقد نشأت وولف، المولودة عام ١٨٨٢، في ظل حركة المطالبة بحق

---

* اجتهدنا في تعريب هذا المصطلح ، الذي يعني التشكل والتمايز الاجتماعي والثقافي للجنس ، وقد استخدم آخرون تعبير «الجنوسة» ، بينما أبقى البعض المصطلح كما يرد في الانجليزية ، أي «جندر» ، وربما يكون هو الأنسب لو أنه يصبح شائعاً في الدراسات النقدية العربية .

المرأة في الاقتراع أوائل القرن العشرين، وأثرت الصراعات والجدالات في تلك الفترة على كتاباتها. وفي النصف الثاني من القرن العشرين وجدت حركة النساء المنبعثة تعبيراً هاماً في النقد والممارسة الأدبية والثقافية، واحتلت وولف مكانة أساسية في الجدالات المختلفة لهذه الحركة. ومن الملفت للانتباه ان وولف ظلت تستخدم في النقد لتقديم أمثلة على عدد كبير من المواقف والمناهج المتباينة.

وظلت (الغرفة) الأكثر تأثيراً في مجال النسوية الأدبية. وربما كان تأسيس وولف تقليداً أدبياً نسائياً مستقلاً النموذج الأهم بالنسبة للنقد النسوي في القرن العشرين. ولا بد انه شكل أساساً لإقامة دور نشر مكرسة بالكامل لنشر كتابات النساء، وللبعد الأدبي لـ «الدراسات النسائية». وقد برهن تأكيد وولف الشهير على «اننا نفكر عبر امهاتنا اذا كنا نساء»[٢١] ، رغم ما ينطوي عليه من غموض، انه صيغة فعالة للانتساب الى الأمهات الأدبيات. كما أسست وولف، أيضاً، تاريخاً أدبياً حول غياب وإقصاء النساء كاشفة عن الفجوات في رفوف المكتبات. وأصبح نموذج «حالات الصمت» هذا، أساسياً، مرة أخرى بالنسبة للدراسات حول كتابات النساء.

ومن الطبيعي أن لا نجد إجماعاً بين الباحثات النسويات على تقييم كتابات وولف. فوولف تبدو، في بعض الأحيان، وكأنها كل شيء بالنسبة لهؤلاء الباحثات، ولهذا نجد تفسيرات ما يعنيه نصها، ارتباطاً بالأسئلة المعاصرة، تفسيرات مختلفة، بل ومتناقضة غالباً.

غير ان هذا التنوع والاختلاف هو نتيجة نشأت عما يمكن أن نسميه «اختلاف وجهة النظر» داخل كتابة وولف نفسها، التي تغير اتجاهها

مرات عدة حتى في نص واحد أحياناً. وهذه النزعة في التناقض ليست شيئاً يستحق اللوم، بقدر ما هي انعكاس لأصالة كتابات وولف التجريبية التي تتسم، بين سمات أخرى، بأنها لم تتخذ شكلاً محدداً نهائياً، فطرح سؤال لا يعني، بالضرورة، أن يعقبه ما يبدو جواباً نهائياً على ذلك السؤال، اذ ان هذا الشكل من الحسم والوصول الى استنتاجات نهائية يعكس موت التفكير أكثر مما يعكس إنجازه الأرفع.

ومن ناحية أخرى تتميز الدراسات النسوية حول وولف ليس فقط بأدوات نظرية ومفاهيمية خاصة، وانما بنغمة التزام متحمس أحياناً. وليس من غير المألوف بالنسبة للباحثات النسويات أن يعلقن على الأهمية التي يكتسبها عملهن في حياتهن. فهذا العمل يتخطى إطار الالتزام العام بالبحث الأدبي ليرتبط بالبحث الذاتي الأكثر إلحاحاً وإثارة، والذي يمكن أن يكون طريقة لتفسير ماذا يعني أن تكون المرأة مرأة، وماذا يعني أن تكون المرأة كاتبة. وفي هذه الناحية يرتبط البحث في عمل وولف بأسئلة أكثر عمومية حول الهوية والصراع السياسي. ولهذا السبب فان كتابات بعض الباحثات النسويات تتسم بنغمة حماس، بل ومشاكسة أحياناً، كما تتسم بنزعة اعترافية في أحيان أخرى، وهو ما يميزها عن الاتجاه السائد في النقد الأكاديمي.

وتعتبر (الغرفة) عملاً سياسياً رئيسياً من أعمال وولف، يبقى، حتى الآن، واحداً من أكثر التفسيرات بلاغة حول كتابة النساء. فهذا النص - وكذلك نص (ثلاثة جنيهات) - يخاطب الجدالات المعاصرة حول النسوية. واذا ما اختلف النقاد حول المدى الذي كتبت فيه وولف كـ «نسوية» في رواياتها، فان هذا، كما تؤكد باريت، ليس موضع اختلاف

في ما يتعلق بـ (الغرفة) و (ثلاثة جنيهات). فكلاهما نصان نسويان، على نحو جلي، غير ان طبيعة استخدامهما والنظر إليهما من جانب النسوية المعاصرة موضع خلاف. وفي ما يخص (الغرفة) هناك جدل مهم حول المدى الذي يمكن النظر فيه الى المحاضرات أ و الكتاب باعتباره ذا توجه نسائي أكثر منه «نسوياً» على وجه التحديد.

«لكن كتابي ليس كتابا. انه مجرد أحاديث الى الفتيات»[٢٢].

هكذا كتبت فرجينيا وولف في (الغرفة). واذ تعود الروائية البريطانية مارغريت درابل الى اكتشافها (الغرفة) فإنها تكتب قائلة: «قرأته باستثارة وحيوية هائلتين .. ان هجوما أكثر قتالية وثباتاً وتعدداً للأصوات على تبعية النساء يصعب العثور عليه في مكان آخر. وكان من العسير عليّ أن أصدق ان امرأة من خلفيتها .. يمكنها أن تتحدث بهذا الشكل الوثيق الصلة بالموضوع عن حالتي».[٢٣]

ومنذ اليوم الذي نشر فيه الكتاب حتى يومنا هذا ظل الكثير من القراء يرددون صدى تقييم درابل. وبرغم الأشكال التي قد تبعد فيها خلفية وولف قراءها - مكانتها الطبقية، نخبويتها الفكرية، فلسفتها الجمالية التجريبية، والفارق بين عصرها وعصرنا - فان (الغرفة) أفلحت في تجاوز الحدود برسالتها الفعالة. وبالنسبة لكتاب هو ليس كتاباً، وانما «مجرد أحاديث الى الفتيات» أدى وظيفته على أفضل نحو.

وأصبح عنوان الكتاب جزءاً من المفردات الثقافية الحديثة. وشأن المقتبسات من شكسبير دخلت عبارات وولف الشهيرة مملكة المصطلحات، مألوفة وذات صدى، في مختلف النصوص وخصوصاً تلك المتعلقة بموضوع النساء والكتابة.

وتتجلى أهمية (الغرفة) في انه أول تاريخ أدبي للكاتبات، وأول نظرية حول التراث الثقافي كان فيها التمايزالجنسي المقولة الرئيسية. وهذه الحقائق وحدها تؤكد أهمية هذا العمل التاريخية. غير ان مقالة وولف تتجاوز كونها معلماً تاريخياً، اذ نجد التكافل الخارق بين هذه المقالة التي نشرت عام ١٩٢٩ والتجليات المختلفة للنسوية المعاصرة التي نشأت أوائل السبعينات. ويلفت النظر هنا الطريقة التي خدمت بها (الغرفة) حاجات الأساليب والاتجاهات المختلفة للنقد النسوي التي تتباين مع بعضها البعض. ومن الناحية التقليدية نفسر مثل هذه الظاهرة باعتبارها دليلاً على حقيقة هذا العمل الأصيلة والدائمة التي تخاطب الناس في عصور مختلفة. وهذا افتراض يساعدنا على النظر الى هذا الكتاب باعتباره من «الروائع الأدبية». لكن مثل هذا التصور غير ملائم لـ (الغرفة) ذلك ان مقالة وولف تؤكد على الطبيعة المحددة زمنياً، والمقترنة بالأنجاز الأدبي. وبدلاً من ذلك قد يكون جديراً بالاهتمام أن نتأمل بعض الأسباب الأكثر تحديداً من أن المقالة حققت سمعتها باعتبارها العمل الأكثر تميزاً في النقد الأدبي النسوي.

وعندما برز النقد الأدبي النسوي في السبعينات كانت (الغرفة) أحد الأعمال القليلة من هذا النوع التي أعيدت طباعتها. وبرغم انها مقالة أدبية تتميز بتداعي المعاني أكثر منها تجريدية وفلسفية، أدت في حينه - كما تفعل الآن - وظيفة نظرية لكتابة النساء. فقد قدمت أفكاراً وقضايا عامة يمكن عبرها قراءة حياة وأعمال الكاتبات. ولم تقدم وولف قراءات موسعة لأعمال أدبية معينة بل تأملت في السبب والكيفية التي كتبت بها النساء، وهو الأمر الذي يتسم بأهمية فائقة

بالنسبة الى نقاد القرن العشرين الذين حاولوا ان يرسموا تفاصيل الحقل الجديد لكتابات النساء.

وتعود أهمية المقالة أيضاً الى شهرة كاتبتها التي تحولت الى شخصية معبودة من قبل النسويات خصوصاً. فقد ادت إنجازاتها الاستثنائية، سوية مع النواحي التراجيدية لسيرة حياتها، الى تفسيرات مختلفة لوولف نفسها باعتبارها سلف النسوية المعاصرة. فقد صورت باعتبارها «مقاتلة حرب عصابات بملابس فكتورية» تقود النساء في الحرب ضد البطرياركية، وباعتبارها ضحية للبطرياركية، أبعدت عن امتيازاتها، وجرى الحط من قدرها كأمرأة مستقلة [٢٤]. وشخصت أخيراً باعتبارها ناجية من اتهامات بـ «الشذوذ»، أعيد تفسير حياتها في ما يتعلق بالدلائل المعاصرة حول العنف ضد النساء كما تشير لويز دي سالفو.[٢٥] ويمكن لوولف، بالطبع، أن تكون البطلة، والضحية، والناجية من الاتهام، مرة أخرى، اعتماداً على منظور القارئ. وبسبب ان وولف اكتسبت هذه الأهمية باعتبارها رمزاً للنساء، فان أعمالها تتسم بأهمية إضافية، وخصوصاً عملها (الغرفة) الذي يناقش التمايز الجنسي بشكل عميق وصريح.

ومن الصعب تقييم القدر الذي وجهت فيه (الغرفة) اهتمامات النقد النسوي المعاصر، والى أي حد أقام هذا النقد برامجه الخاصة، ثم وجد برهاناً إضافياً في مقالة وولف، وأكد أهميتها الدائمة لأغراض موجودة سابقاً. وربما لو ان النقد النسوي كان قد اتخذ أشكالاً أخرى، فان عملاً آخر سيتسم بأهمية (الغرفة). ولكن ليس هناك من شك في ان مقالة وولف أصبحت نصاً معترفاً به بالنسبة للنقد الأدبي النسوي المتباين

الاتجاهات في العقود الثلاثة الماضية. فهذا النص نوع من تمهيد لمفاهيم نسوية مثل خبرة الاضطهاد والتعرض الى التضحية، وأهمية الابعاد والتهميش، ووجود صوت وموضوع نسوي متميز. وحتى تأكيد وولف من «إننا نفكر من خلال امهاتنا اذا كنا نساء» احتل مكانته في جوهر الفكر النسوي حول علاقة الأمهات والبنات في الأدب، والنظريات السايكو تحليلية لهوية المرأة التي تؤكد تلك العلاقة، والبحوث الفلسفية في التفكير الأمومي باعتباره نموذجاً للسلوك الانساني الأخلاقي.

وتكمن أحدى الخصائص الهامة لـ (الغرفة) في انها يمكن أن تلائم الكثير من برامج العمل. فأسلوب وولف يتميز بالترابط والإيحاء أكثر من المنطق الصارم. ورغم ان النقد تغير، فانه ما يزال يجد في (الغرفة) مصدراً خصباً للأفكار والتفسيرات. وبتأكيداتها المتباينة كانت (الغرفة) مؤثرة في خدمة وجهات نظر متباينة على نطاق واسع. وربما يعود أحد الأسباب التي جعلت من المقالة تتسم بمثل هذه الأهمية الى انها تشخص قضايا معقدة ليس من السهل حلها. ففي معالجتها تركت وولف سلسلة من الإمكانيات والاحتمالات لنقاد المستقبل بغرض اكتشافها، فـ «خيوطها السائبة اقتراحات يمكن أن نلاحقها شأن خيوط ترشدنا في متاهة الى مواقع مختلفة اعتماداً على اهتماماتنا وافتراضاتنا ونزعاتنا الخاصة».(٢٦)

ويمكن أن تبدو (الغرفة) مربكة الى حد ما ارتباطاً بوفرة المعلومات ووجهات النظر التي تتضمنها. ومما يزيد في صعوبة استيعاب هذا الكتاب، المليء بالتوريات، واللغة المبطنة السخرية، والتلميحات والايحاءات البارعة، الشكل الذي أشارت إليه وولف باعتبار ان نصفه

حديث ونصفه الآخر مناجاة للنفس، حيث تمنح الكاتبة نفسها حرية القفز بأفكارها في هذا الاتجاه أو ذاك.

والواقع ان هذا ليس محيراً الى الدرجة التي يبدو عليها، اذا ما أخذ المرء بالحسبان معنيين مختلفين لـ «الثقافة». فالثقافة مفهوم أنثروبولوجي حول طريقة حياة الناس وادراكهم النماذج التي يكتشفون العالم عبرها. وهناك المعنى الأكثر شيوعاً لمفهوم الثقافة، وهو يقع في إطار المعنى الأنثروبولوجي، ولكن عادة ما يجري التفكير به على نحو مستقل، وهو المعنى الذي يشير الى الفنون بما فيها الرواية.

وفي (الغرفة) تهتم وولف بكلا المعنيين، وتربط بينهما عبر مفهوم التمايز الجنسي. فالحديث حول الحياة الابداعية للنساء، أي حول النساء والرواية يعني بالضرورة الحديث ليس فقط عن القضايا الثقافية - بمعنى القضايا الجمالية - وانما يعني أيضاً دراسة القضايا الاجتماعية - الثقافية، مثل الاقتصاد السياسي والتاريخ الاجتماعي. ويشتمل موضوع النساء والرواية على كلا المعنيين الثقافيين. وانه لتجسيد لبراعة وولف أن تكون قادرة على التحرك بسهولة ومرونة بين هذه الخطابات الثقافية المختلفة.

ان هذا الكتاب الذي ينطلق من الموضوعات الأساسية لـ (الغرفة) و (النساء والكتابة) وأعمال أخرى لوولف، وهي موضوعات ما تزال، كما أسلفنا، مثار جدل، يحاول إضاءة عدد من الاشكاليات المعاصرة في موضوع كتابة النساء، ويسعى الى الاسهام في هذا الميدان الذي تتزايد أهميته، ومن المتوقع أن تشهد المزيد في القرن الحادي والعشرين، وهو ميدان سيظل عاصفاً وبعيداً عن الاستنتاجات النهائية بحكم طبيعة

القضايا الخطيرة والمعقدة التي يجادل فيها.

وأملي أن يكون هذا الكتاب، وهو جزء من مشروع أشمل حول موضوع النساء والكتابة، خطوة أخرى باتجاه تعزيز تلك الجهود الشاقة، الدؤوبة، والنيرة التي يقوم بها عدد من الكاتبات والباحثات العربيات، مدعومات بتضامن وإسهام عدد من أشقائهن الكتاب والباحثين.

هوامش:

(١) الطبعة التي اعتمدناها من الكتاب هي طبعة (بنغوين) الصادرة عام ١٩٩٣، والتي حررتها وكتبت مقدمتها ميشيل باريت. وهذا الكتاب هو، في الأصل، محاضرتان ألقتهما فرجينيا وولف أمام طالبات كليتي نيونهام وغيرتون في جامعة كمبريدج في اكتوبر/ تشرين الأول ١٩٢٨ تحت عنوان (النساء والرواية). وتحولت المحاضرتان الى (غرفة خاصة بالمرء وحده) الذي نشر في اكتوبر / تشرين الأول ١٩٢٩. ومن باب الاختصار سنستخدم عنوان (الغرفة) بدلاً من (غرفة خاصة بالمرء وحده). وتجدر الاشارة الى انني اطلعت، بعد الانتهاء من اعداد كتابي للنشر، على الترجمة العربية لكتاب وولف التي قامت بها سمية رمضان وصدرت، أواخر عام ١٩٩٩، تحت عنوان (غرفة تخص المرء وحده) عن المجلس الأعلى للثقافة في مصر، مما يوفر لقاريء العربية الاطلاع على هذا النص الهام.

(٢) Michel Barrett, "Imagination in Theory", New York University. Press, 1999, p.22

(٣) Ann Brooks, :Postfeminism", Routledge, 1997, p.8.

(٤) Dale Spender ed., "Feminist Theorists", The Women's Press,. 1983, p. 229

لا بد من الإشارة، هنا، الى ضرورة عدم خلط «النسوية الاجتماعية» بـ «النسوية الاشتراكية» التي ترى في القضاء على الرأسمالية حلاً لقضية المرأة. فقد كانت وولف «اشتراكية» بمعنى معارضتها للرأسمالية، غير أن مصدر نسويتها مصدر آخر يستند الى تحليلها لطبيعة البطرياركية.

(٥) Virginia Woolf, "Women and Writing", The Women's Press, 1992, p. 55-56.

(٦) المصدر السابق نفسه - ص ٥٦.

(٧) James King, "Virginia Woolf", Hamish Hamilton - London,.

1994, p. 288

(٨) المصدر السابق نفسه - ص ٢٨٨.

(٩) Virginia Woolf, "The Complete Shorter Fiction", ed. Susan Dick, London: The Hogarth Press, p. 121.

(١٠) James King, "Virginia Woolf", ... p. 349.

(١١) Virginia Woolf, "Women and Writing" .... p. 159.

(١٢) "Women and Fiction", The Manuscript Version of A Room of One's Own, ed. S.P. Rosenbaum, Oxford: Blackwell, 1992, p. XV-XVI.

(١٣) المصدر السابق نفسه - ص ١٩٨.

(١٤) Virginia Woolf, "Women and Writing" ... p. 49.

(١٥) Michele Barrett, "Imagination .... p. 36.

(١٦) المصدر السابق نفسه - ص ٦٢-٦٣.

(١٧) المصدر السابق نفسه - ص ٦٣.

(١٨) المصدر السابق نفسه - ص ٤٨.

(١٩) John Mepham, "Criticism in Focus - Virginia Woolf", Bristol Classical Press, 1992. p.1.

(٢٠) Alex Zwerdling, "Virginia Woolf and the Real World", University of California Press, 1986, p. 211.

(٢١) Virginia Woolf, "A Room of One's Own and Three Guineas", Penguin, 1993, p. 69.

(٢٢) "The Letters of Virginia Woolf", Vol. 4, 1929-31, ed. Nigel Nicholson and Joanne Trautman, New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1978, p. 102.

(٢٣) Margaret Drabble, "Virginia Woolf: A personal Debt", New York: Aloe Editions, 1973, p.3)

(٢٤) "Thinking Back Through Our Mothers - New Feminist Essays", ed. Jane Marcus, Lincoln: University of Nebraska Press, 1981, p.1.

(٢٥) Louise De Salvo", Virgina Woolf: The Impact of Childhood

Sexual Abuse on Her Life and Work", Beacon Press,
1989.

(٢٦) Ellen Bayuk Rosenman, "A Room of One's Oen - Women Writers and Politics of Creativity", Twayne Publishers, New York, 1995, p. 13.



استقبالان نقديان

كان لـ (الغرفة)، في الواقع، استقبالان نقديان: الأول عندما ظهرت، والثاني بعد حوالي نصف قرن عندما أعادت الناقدات النسويات اكتشافها. وفي الاستقبالين أثارت وما تزال تثير عاصفة من الجدل. وكانت العروض الأولى ايجابية عموماً رغم ان الروائية البريطانية ربيكا ويست، معاصرة وولف، اعتبرتها «قطعة عنيدة من الدعاية النسوية». وتعامل معها مستعروضها الأوائل، ممن أحبوها، باعتبارها عملاً غير نسوي، ربما لأنهم كانوا يربطون بين مفهوم «النسوي» و «كره الرجال». وفي الجانب المقابل يعتبر معظم الباحثات النسويات، في الوقت الحالي، (الغرفة) أول إنجاز أساسي ومعلماً في النقد النسوي بالانجليزية.

وشأن الكاتبات المنسيات اللواتي أحبتهن وولف في مقالتها، دفنت مؤسسة معينة (الغرفة) ليستعيدها جيل جديد من نقاد الأدب وقرائه، فتتحول الى «إحدى الروائع» من صنع حديث نسبياً. ويدين هذا الوضع المعترف به الى التغيرات في الافتراضات والممارسات النقدية. ويدعم التاريخ الأدبي حجة المقالة نفسها، فما سماه العالم «إحدى الروائع» يكشف الكثير عن القيم السائدة وعن العمل نفسه.[١]

فعندما نشرت (الغرفة) عام ١٩٢٩ كانت وولف كاتبة معروفة،

واشتهرت كناقدة أيضاً. وقد وصف (ملحق التايمز الأدبي) مجموعة مقالاتها الصادرة تحت عنوان (القاريء العادي)The Common Reader باعتبارها «أفضل نقد بالانجليزية».[٢] غير انها عرفت، على نحو أفضل، كروائية، وجرى الاعتراف بها ككاتبة حديثة حاولت قطع الصلات مع التقاليد الأدبية للقرن التاسع عشر.

ومن الواضح ان (الغرفة) لم تكن ملائمة لكل الأذواق. فقد تحسر بعض النقاد على غياب الحبكة والشخصيات التقليدية، وتذمر آخرون من عدم وضوح منهج وولف، ومع ذلك حصد عملها الثناء على نطاق واسع، باعتباره أصيلاً ومدهشاً. واعتبرت الروايات التي نشرت بين (غرفة يعقوب Jacob's Room - ١٩٢٢، و (غرفة خاصة بالمرء وحده) - (السيدة دالوي) - ١٩٢٥، (باتجاه الفنار) - ١٩٢٧)، و (أورلاندو Orlando - ١٩٢٨، ذروة منهجها التعبيري والابداعي. واذ أثني، مراراً وتكراراً، على منهجها النخبوي وحساسيتها الشفافة، قيمت وولف باعتبارها كاتبة مهتمة بحالات الوعي على حساب العالم الخارجي والمشكلات الاجتماعية.[٣]

وليس مما يثير الدهشة ان (الغرفة) أذهلت النقاد. فقد جرى الترحيب بالمقالة عند ظهورها، رغم ان ذلك الاستقبال جرى بطرق معقدة. غير ان الأكثر إثارة للدهشة حول العروض الأولى هو الكيفية التي حير بها أسلوب وهدف المقالة مستعرضيها الأوائل. فقد أثنى معظم النقاد على سحرها المسالم، وفاتهم غضبها وسخريتها اللاذعة. ومن المؤكد ان صورة وولف ككاتبة تجريبية كان يصعب جعلها منسجمة مع (الغرفة)، وربما أدت بالنقاد الى التركيز على الأسلوب والجمال والمزاج باعتبارها

سمات أكثر شيوعاً في عملها. وربما لم يرغب بعض النقاد في الاستماع الى اتهام وولف الغاضب للتاريخ الأدبي الذي صنعه الرجال. ويبدو من المؤكد ان هذا هو حال خصم وولف القديم أرنولد بينيت الذي أثنى على تعليقها بأن النساء «قاسيات على النساء» مبتعداً عن حقيقة ان وولف إنما تطرح ذلك لغرض تعريته.(٤)

وكان على وولف، عندما حل موعد نشر (الغرفة)، أن تنتظر اسبوعاً لقراءة ثناء (ملحق التايمز الأدبي)، وما يقرب من شهر لما كتبه أرنولد بينيت في «إيفننغ ستاندارد». فقد بدأ بينيت بالاشارة الى الوجود المفترض لضغينة بين «ملكة الثقافة الرفيعة» وبينه هو «المتدني الثقافة». وعلى الرغم من ان بينيت قلل من أهمية هذا النزاع (اذ زعم انه لم يكن مهتماً بقراءة مقالة وولف حوله وحول السيدة براون)، فقد حاول تفنيد الحجة الرئيسية لبحث وولف: «أود الاشارة الى انني، أنا نفسي، كتبت روايات طويلة ضخمة في غرف نوم كانت بدون أقفال بالتأكيد، ووسط معرفة كاملة مروعة بأنني لا أمتلك ٥٠٠ جنيه سنوياً، لا بل حتى خمسين. وأود القول، أيضاً، انه منذ اللحظة التي امتلكت فيها المال وباب غرفة مغلقاً، تآمر كل ذوي الثقافة الرفيعة في لندن للتأكيد بأنني لم أعد قادراً على الكتابة».(٥) ولجأ بينيت، بين أمور أخرى، الى تغطية عرضه النقدي المغرض بنقد قواعد وولف اللغوية.

وأياً كان السبب فان (الغرفة) هي أحد أكثر الأعمال تعرضاً الى سوء فهم في الأدب الحديث. فقد رأى البعض ان المقالة «مؤلفة من أحاديث قصيرة مبهجة حول كتب آخرين»، وتستخدم معرفتها «بطريقة فنية بارعة بحيث لا تبدو سوى ديكور»، وانها مقالة «أرسطو طاليسية

على نحو مبهج » تكشف عن «ذوق أصيل»، وتشخص باعتبارها «زاهية» و «ساحرة» و «فاتنة .. ونزقة بصورة شفافة»، كما توصف باعتبارها «محتشمة».[٦] ومن السهل ان نرى ان هذه اللغة توحي بأن وولف كتبت قطعة من التسلية الخفيفة، وليس نقداً عميقاً للقيم الاجتماعية والأدبية.

وفي هذه العروض النقدية تقع وولف ضحية نوع من التعطف تجاه الكاتبات الذي وصفته في (الغرفة). وهذه التوصيفات ليست محايدة، ذلك انه من الصعب تصور عرض نقدي يسمي كتاب رجل «محتشماً»، بل ان معرفة وولف الواسعة بالتاريخ الأدبي لا بد من ترويضها باعتبارها «ديكوراً».

ومن المهم ان نقتبس تنبؤ وولف الدقيق بمصير (الغرفة) من يومياتها التي كتبتها عام ١٩٢٩ والتي جاء فيها: «سألخص هنا انطباعاتي قبل نشر (غرفة خاصة بالمرء وحده). انه لأمر مشؤوم الى حد ما ان فيه نغمة نسوية واضحة سيكرهها أصدقائي الحميمون. ولذلك فانني أتنبأ بأنني لن أحصل على أي نقد ما عدا ذلك النوع الملتبس الساخر من لايتون (ستراتشي) روجر (فراي) و مورغان، وان الصحافة ستكون لطيفة فتتحدث عن سحره وخبثه. كما انني سأهاجم باعتباري نسوية وكذلك مثلية جنسياً .. أخشى أن لا ينظر بجدية الى الكتاب. ان السيدة وولف كاتبة ضليعة بحيث ان كل ما تقوله سيكون سهل القراءة .. هذا المنطق النسوي تماماً .. كتاب يوضع في أيدي الفتيات .. أشك في انني سأكون شديدة الاهتمام .. يمكنني القول انه شيء تافه ساخر، غير انني كتبته بحماس وقناعة».[٧] وهذه في الواقع مفارقة

تنطوي على السخرية، فالأشياء التافهة لا تكتب بقناعة، ولكن وولف تمنح قراءها مجالاً كي يقرروا بأنفسهم كيف يريدون استيعاب ذلك، وكيف يريدون قراءته. ومن المحتمل أن يكون انفتاح النص، بهذا الخصوص، عاملاً رئيسياً من عوامل بقائه.

وقد يكون من باب المفاجأة ان وولف تخلق امتيازا من ضرورة عزلتها عندما تلاحظ في يومياتها «انني أبذل قصارى جهدي، وأشعر بنشاط أكبر وظهري الى الحائط. غير انه لشعور غريب أن يكتب المرء ضد التيار. وانه لمن الصعب تماماً ان يستخف المرء بالتيار».(٨)

وعندما اكتشف النقاد أفكار وولف انقسموا بشأن صحتها وأصالتها. فأشار بعض العروض النقدية الى أن النساء حصلن على المساواة ككاتبات، وان حجج وولف جاءت متأخرة وغير ذات صلة بالموضوع. ورأى آخرون ان النساء مازلن في وضع غير مؤات، وان وجهة نظر وولف السوسيولوجية حول الانتاج الأدبي، التي أخذت بالحسبان ظروف حياة الكاتب وبيئته الاجتماعية، جسدت اعادة تفسير راديكالية. وناقش معظم النقاد مسألة ما اذا كانت وولف نسوية أم لا، وهي كلمة لم تظهر في المقالة ولكنها وصفت الكثير من افتراضاتها واستنتاجاتها. وتعقدت تلك المحاولات، بالتالي، كما هو الحال اليوم، بمسألة ماذا تعني «النسوية». فاذا كانت تعني التعامل مع النساء ككائنات انسانية وليس كموضوعات جنسية، فان وولف نسوية بالتأكيد كما جادل احد العروض.(٩) وفي الطرف الآخر أطرت عروض عدة وولف على عدم كونها نسوية، وعلى تقديمها، حسب تعبير أحد النقاد «ترياقاً لأفكار تافهة مسلية جداً حول التخلص النهائي من المبدأ الذكوري في

العالم»، وهي أفكار اعتبرها الناقد جوهر النسوية.[١٠]

وأضاء كثير من العروض النقدية، بشكل انتقائي، المقاطع الأكثر اعتدالاً في مقالة وولف لانها أقل تهديداً وأكثر مقبولية. وذهب أحد نقاد (ملحق التايمز الأدبي) الى مدى أبعد في اغفاله التمايز الجنسي باعتباره هما أساسيا في المقالة. فبعد تقييم الكثير من مناقشات وولف حول النساء والكتابة يستنتج الناقد انه «بينما تلقي المقالة نظرة عجلى بطريقة جريئة ودمثة على الصراعات القديمة والجديدة، فانها، في الواقع، تلفت الانتباه الى أمور أكثر جوهرية. ويمكننا القول ان هذه الأمور هي حب الحياة، وحب الحرية، وحب الأدب، وهذا ينسجم مع القناعة بأن الكاتب اذا ما فعل ما ينبغي عليه فانه سوف يقودنا الى الواقع».[١١] وهكذا حدد الناقد الموضوع الأساسي لمقالة وولف باعتباره «حب الحياة» وما الى ذلك من تجريدات بعيدة عن جوهر المقالة. ورغم ان هذا العرض النقدي اكثر اطراءاً من سوء فهم أرنولد بينيت، فانه يبسط مقالة وولف عبر سلسلة من التجريدات التي تطمس المحتوى السياسي للمقالة.

ويتسم العرض النقدي الذي يؤكد نغمة الاحتشام في المقالة بأهمية خاصة اذا ما أخذنا بالحسبان ادعاءه بأن النساء غالباً ما يلطفن أصواتهن لابهاج النقاد الرجال. ويبدو ان كاتبة هذا العرض أغفلت المسألة الأساسية في مقالة وولف ومعالجتها الساخرة في اسلوب روايتها التي تتحدى الوصايا ضد توكيد الذات النسوي. وتفترض (نيويورك تايمز بوك ريفيو) ان وولف تستخدم شخصاً كي تمنح «قوة وهوية شخصية مصطنعة لملاحظاتها» بدلاً من التعبير عن صراعات الكاتبة.[١٢]

وهكذا فمن الواضح ان مقالة وولف أثارت قدراً من الارتباك وعدم الارتياح بين كثير من القراء المحترفين. ففي تكنيكها ومحتواها اصطدمت بالافتراضات المسبقة حول اهتمامات وولف ككاتبة، وحول التمايز الجنسي والنسوية، وحول شكل المقالة ذاته. وسرعان ما صنفت (الغرفة) بين كتابات وولف كعمل ذي أهمية ثانوية، يتسم بالغرابة، ولا صلة مباشرة له بمشاريعها الأكثر أهمية كروائية تجريبية وناقدة أدبية.(١٣)

وانحدرت سمعة وولف الى حد ما في الثلاثينات. ففي فترة نهوض الفاشية وجد جيل أصغر من الكتاب والمثقفين في تأكيد وولف على الحياة الداخلية والتكنيك التجريبي شيئاً ملتبساً وموقفاً متملصاً، بل اتهمها البعض باللا مسؤولية، حتى ان أنغوس ويلسون أشار الى ان: «السيدة وولف كانت وضيعة جداً من وجهة نظري.(١٤) وبالنسبة للكتاب الشباب حل محلها الشعراء أودن وايشروود وسبندر الذين كانوا صريحين في مقاومتهم الفاشية. لكن وولف ظلت تحتفظ بجمهور لا يستهان به. فروايتها (السنوات) The Years -1937 كانت بين أفضل الكتب مبيعاً في الولايات المتحدة. ولكن سمعتها بدأت تتآكل بعد الحرب العالمية الثانية في انجلترا، بينما احتل تي. أس. إليوت وجيمس جويس في الولايات المتحدة مكانتهما باعتبارهما الكاتبين الحداثيين البارزين. ورغم ان تجارب وولف التكنيكية واستخدامها المعقد للغة استمر على إثارة اهتمام النقاد في الولايات المتحدة، فان الأضواء لم تسلط عليها كما سلطت على إليوت وجويس. (١٥)

واذ تراجع الاهتمام بالنسوية في الثلاثينات والأربعينات والخمسينات اتخذت (الغرفة) مكانة هامشية بين مؤلفات وولف. فما

أن جرى انتزاع حق الانتخاب، وتمكنت النساء من الدخول الى الجامعات أصبحت قضايا التمايز الجنسي أقل إلحاحاً. وقال إي. أم. فورستر، صديق وولف، متحدثاً عن سيرتها بعد وفاتها، والذي كانت وولف قد هاجمته عندما قدمت عرضاً لكتابه النقدي (جوانب الرواية) إثر صدوره عام ١٩٢٧، قال في تقييم لا يخلو من نزعة مغرضة وربما انتقامية: «ان لديها كل خصائص من يتمسك بالجمال في الفن: يختار ويستثمر انطباعاته. انها ليست خالقة بارعة للشخصيات، وهي تفرض نماذجها على كتبها فرضاً. وليست لديها قضية عظمى في الواقع، فقضيتها كانت وجهة نظر غريبة، نستطيع أن ندركها على أفضل نحو من خلال النظر الى جانب غريب فيها: نسويتها .. فهذه النسوية مسؤولة عن أسوأ ما في كتبها - (ثلاثة جنيهات) الشغوفة بالخصام، ومسحة الاخفاق في (أورلاندو). ان هناك بقعاً منها تنتشر في كل أعمالها، وهي بقع قائمة في ذهنها بشكل متواصل. فقد كانت مقتنعة بأن المجتمع من صنع الرجال، وان المهمات الرئيسية للرجال هي إراقة الدماء، وتكديس الأموال، وإصدار الأوامر، وارتداء البدلات، وما من واحدة من هذه المهمات جديرة بالاعجاب .. وهناك في رأيي شيء قديم الطراز في هذه النسوية المتطرفة. انها تعود الى شبابها حين كانت تنادي بحق المرأة في الاقتراع في سنوات العقد الثاني من القرن، عندما كان الرجال يقبلون الفتيات لصرف انتباههن عن الرغبة في الاقتراع، وقد أثار ذلك غضبها الشديد».[١٦] وفي الحديث ذاته ناقش فورستر «مأزق» النسوية «في كل أعمالها». ويشخص فورستر النسوية باعتبارها شيئاً معيباً، ويلمح الى انه يقف بعيداً عن اهتماماتها الرئيسية. وبالنسبة لفورستر

فان تلك البقع الشبيهة بالبثور السياسية تشوه السطح الجميل الناعم لكتابة وولف، وتبعدنا عن أغراضها الجمالية الأكثر مشروعية.(١٧)

أما في السبعينات فقد حول نهوض النقد النسوي في تلك السنوات فهم الناس لأعمال وولف، وأعاد مكانتها باعتبارها كاتبة تتشبع رواياتها ومقالاتها بالاهتمام بالعالم الاجتماعي وخصوصاً التمايز الجنسي. وبينما لم تكن النسويات الناقدات الوحيدات اللواتي أعدن اكتشاف وولف وكتبن عنها، فان النسوية أصبحت المنهج الأكثر وضوحاً لتقييم عملها. وفي أواخر السبعينات كانت وولف أكثر من كتب عنهم في الولايات المتحدة. وبين النسويات الحديثات، كما هو الحال بين معاصرات ومعاصري وولف، أثبتت (الغرفة) انها مثيرة للجدل. وبسبب من صدى وولف الاستثنائي كشخص وكرمز، فضلاً عن تميز كتابتها، كانت موضوع ما سمته بريندا سيلفر «معارك التبني» حول السمات التي كانت تتميز بها وولف، والنزعات التي تعتنقها، وإلى أي مدى كانت أفكارها تقدمية.(١٨)

فبالنسبة للنقاد الذي يبحثون عن دور النماذج الوظيفية والحقائق الايديولوجية تفلح (الغرفة) وتخفق بقدر ما تقدم نقداً للبطرياركية مقنعاً وملهماً. وقد أثنى بعض هؤلاء النقاد على مقالة وولف بسبب صورتها المدهشة عن الابداع النسائي، وكيفوها لدراساتهم الخاصة عن الكاتبات والتاريخ الأدبي النسائي. وجرى إطراء (الغرفة) بسبب تبصراتها العميقة والجذرية في البطرياركية، والرأسمالية، وأشكال المقاومة الأدبية والسياسية، وسايكولوجيا النساء. وأكد البعض ان وولف أخذت على عاتقها الكشف عن النسوية المتماسكة لكن المتغيرة،

ووفرت كتاباتها أدوات تحليل وتفكيك اضطهاد النساء.(١٩)

ومن المؤكد ان تقدير تعقيد القضايا التي تطرحها (الغرفة) هو الذي يجعل من الضروري النظر الى المقالة من زوايا كثيرة متباينة. وقد تأثر استقبالها المتعدد الوجوه بأساليب سردها المعقدة، وبالطبيعة السريعة التغير للنقد الأدبي النسوي. ومن غير المحتمل أن يكون هناك «إجماع» على (الغرفة). ويبدو أنه مقدر لمقالة وولف أن تعيد، دائماً، إثارة الحوارات حول الحرية والسلطة، السياسة والفن، والنساء والرجال.

غير ان هذا الغنى الهائل والمثير للجدل الذي تتميز به (الغرفة) لا يحجب عنا تناقضاتها وتناقضات وولف.

ففي تلخيصها لأفكار وولف حول النساء والكتابة تجد ميشيل باريت أن قوة هذه الأفكار تكمن في نزعتها المادية: «ان مقالات فرجينيا وولف النقدية تقدم لنا تصوراً لا يضارع عن تطور كتابة النساء، ومناقشة مميزة لأسلافها ومعاصراتها، وتأكيداً وثيق الصلة بالموضوع على الظروف المادية التي شكلت بنية وعي النساء».(٢٠) وتعني بهذا كل تلك الطرق التي ميزت بها وولف واكتشفت جذور الكتابة في السياقات التاريخية المحددة لحياة النساء. فالأدب ليس انعكاساً خيالياً لعالم روحي، وانما مثبت، بقوة، في الحياة المادية، في البيوت والزواجات، وفي المهمات المقسمة اجتماعياً، وتربية الأطفال وادارة العائلة، في المال أو غيابه، في الوصول الى التعليم أو الحرمان منه، وما الى ذلك. وفي (الغرفة)، وفي مقالاتها حول الكاتبات كتبت وولف عن الأسس المادية للخلق الأدبي وعوائقه المادية والسايكولوجية.

غير ان هناك، وفقاً لباريت، جانباً آخر في تفكير وولف يتناقض مع

هذا الجانب المادي، وهذا هو موقف وولف من سمو الفن الذي يقودها أحياناً الى التقليل من أهمية القيمة الاجتماعية للفن، مما يعني تقسيماً بين الفن، الذي هو لا شخصي وسام، والسياسة او الوعظ الذي هو دعاية. وبذلك تتناقض وولف مع دلالات موقفها المادي. غير ان باريت عندما تؤكد أهمية نزعات وولف المادية، فانها تدرسها كناقدة وكاتبة مقالة، ذلك انه ما أن يصل الأمر الى روايتها نجد أن نظريتها الجمالية تتعارض مع دلالات الموقف المادي الذي قدمته في (الغرفة).

وعلى الرغم من تأكيد وولف على تقليد مرتبط بالتمايز الجنسي، فانها تتخلى عن هذا المفهوم بأشكال عدة. ويتضح هذا من خلال فكرتين طرحتهما وولف في (الغرفة). اذ تقول وولف: «انها تكتب كامرأة نسيت انها امرأة، بحيث أن صفحاتها كانت مليئة بتلك السمة الجنسية الغريبة التي لا تأتي الا عندما يكون الجنس غير واع بذاته».(٢١) أما الفكرة الثانية فهي انه «من المهلك أن يكتب امرؤ وهو يفكر في جنسه .. ومن المهلك أن تشدد امرأة على أي شكل من أشكال الشكوى، وأن تدافع، حتى ولو من منطلق عادل، عن أية قضية، وأن تتحدث، بأي شكل كان، وهي واعية بأنها امرأة».(٢٢)

وفي هذه الأفكار يبدو واضحاً ان وولف لا تستطيع أن تجرد نفسها من الاعتقاد بقيمة السمو في الفن حتى في مواجهة افتراضاتها المادية، والمرتبطة بالتمايز الجنسي.

وفي مقالة وولف حول ماري وولستونكرافت في (النساء والكتابة) تعلق وولف على تناقض سياسي مماثل لتناقضها. فقد أدركت التباس مشاعر وولستونكرافت - المساندة المتحمسة للثورة الفرنسية - عندما

وصفت دموعها أمام مشهد الملك وهو يتصرف بجلال: «الأمور ليست بهذه البساطة على أية حال. انها لم تستطع أن تفهم حتى مشاعرها الخاصة.. فقد رأت قناعاتها الراسخة في الذهن على المحك - واغرورقت عيناها بالدموع. وكانت قد حصدت الشهرة والاستقلالية والحق في أن تحيا حياتها الخاصة - وكانت تريد شيئاً مختلفاً».(٢٣)

وظلت وولف تتخذ، طيلة حياتها، موقفاً انتقادياً مريراً تجاه النظام الأكاديمي: «كم أشمئز من المحاضرات»، و «أفضل أن أجلس في قبو أو أراقب العناكب على أن استمع الى رجل انجليزي يلقي محاضرة».(٢٤) لكنها تحدثت وزوجها ليونارد وولف، عام ١٩٣٩، أمام مجموعة من الطلاب الذين يدرسون موضوع انتاج الكتب في معهد للفنون التطبيقية في لندن. وعلقت قائلة: «كلا، لم يكن الأمر مرعباً. كان مبهجاً الى حد ما، وملائماً ويسيراً. كان أفضل بكثير من أكسفورد وكمبريدج».(٢٥)

وعندما هاجم بن نيكلسون ، ابن صديقتها فيتا سكافيل - ويست، ما اعتبره النخبوية السياسية لجماعة بلومزبري وعجزهم، نهضت وولف للدفاع الملتهب عن الجماعة التي تنتمي إليها في سلسلة من الرسائل الموجهة إليه حول مهمات الفنان والسياسي المثيرة: «ان ما يحيرني هو ان أولئك الناس الذين كانوا يتمتعون بمواهب أعظم من مواهبنا - أعني كيتس، شيلي، وردزورث، كوليريدج وغيرهم - كانوا عاجزين عن التأثير في المجتمع. فلم يكونوا يتمتعون بشيء من التأثير الذي كان يتعين عليهم ممارسته على أوضاع القرن التاسع عشر. وهكذا انتقلنا الى الامبريالية والى كل الأشياء المرعبة التي أدت الى ١٩١٤

(أي الى الحرب). هل كان لتأثيرهم أن يكون أكبر لو أنهم مارسوا دوراً نشيطاً في القضايا السياسية؟ أم انهم كانوا، بذلك، سيكتبون شعراً رديئاً». (٢٦)

وفي أواخر السبعينات تذمر عدد من الناقدات الأدبيات، وبينهن الأمريكيتان إيلين شوالتر وأدريان ريتش، من ان أدوات سرد (الغرفة) المدروس وسحرها المتقد تتجنب المجابهة قصداً. (٢٧) وأشرن الى انه في ما عدا إلهام النساء، فان مقالة وولف تؤيد كبت تعبيرهن عن ذواتهن، وخصوصاً الغضب النسائي (وهو موضوع هام نبحثه بالتفصيل في فصل لاحق). وبهذا المعنى فان وولف مذنبة في الاحتفاظ بصورة لائقة لسيدة مهذبة كي تبهج الرجال، وتحمي نفسها، في وقت كان ينبغي عليها أن تعبر عن نفسها بصورة أكثر قوة ومباشرة.

ان كتاب إيلين شوالتر (أدب خاص بهن) - ١٩٧٨ هو، الى حد بعيد، في إطار تقليد وولف في تقديم نظرة متمايزة جنسياً للتاريخ الأدبي تعني، بالتحديد، محاولة إنقاذ عدد كبير من روايات النساء من الاهمال منذ بداية القرن الثامن عشر حتى أواخر سبعينات القرن العشرين. وفي هذا الكتاب تعتقد شوالتر ان وولف تحاول إخفاء الغضب الذي تحس به ارتباطاً بالعقبات التي توضع أمام تعليم المرأة وكتابتها. وتختار وولف شخصية مغرية، ساحرة، صوتاً يتميز بالذكاء والهدوء حتى لا تهدد قراءها من الرجال. وترغب أن تؤكد أهمية تجنب الغضب في الرواية، وتظهر كيف ان غضب الكاتبة يمكن أن يشوه كتابتها، وبالتالي فان على المرأة أن تكبت إحساسها بالضيم. وهذا الرفض للغضب هو، بحد ذاته، حسب رأي شوالتر، سمة سلبية في أدب

وولف، ذلك انه تملق مراوغ يصعب الدفاع عنه. ولم يأت هذا نتيجة تحكم سليم بمشاعرها، وانما نتيجة لهويتها النسائية المخربة، فوولف لم تحقق إحساساً بالأمان لنفسها كامرأة. ان حاجة وولف الملحة لـ «غرفة خاصة بها» تعينها على تجنب تدخل الرجال، وتحقيق إنجازها بالاختلاف معهم، تعكس، حسب شوالتر، قلقها وشكوكها وحيرتها في ما يتعلق بهويتها الخاصة.

وفي سنوات الثلاثينات صارعت وولف من أجل التغلب على تحفظها في ما يتعلق بغضبها، ومن أجل تحرير نفسها من ردود فعل الرجال على آرائها.[٢٨] وقد حاولت هذا في (ثلاثة جنيهات) وفي (السنوات) على الرغم من ان ذلك لم يكن موفقاً بشكل كامل حسب ما ترى شوالتر. ان (ثلاثة جنيهات) كتاب غاضب يرفض السحر الزائف لـ (الغرفة)، فهو رفض شديد لرغبة الرجال في الهيمنة، والعنف والدمار الذي تخلقه هذه الهيمنة. ان مشكلة وولف، حسب شوالتر، قد لا تكون فقط عجزها عن أن تكون صريحة بشأن جذور استيائها، وانما أيضاً موقعها الطبقي الذي أدى الى عزلتها عن الاتجاه العام لتجربة النساء، فحياتها ذات اليسر والامتياز والثقافة أبعدتها عن تجربة أغلبية النساء بل حتى عن تجربة النساء «بنات الرجال المثقفين» اللواتي تزعم الحديث نيابة عنهن.

غير ان الفكرة الأكثر إثارة للجدل في (الغرفة) هي فكرة «ثنائية الجنس»، وهي فكرة مرتبطة بالصراع بين النزعات المادية ونزعات السمو في الفن. فكيف طرحت وولف هذه الاشكالية؟ وكيف فسرها النقاد؟

يبدأ الفصل الأخير من (الغرفة) وينتهي بصور. ويبدو ان الراوية

تقدم للمرء ما يتجاوز المنظور النسوي المحدد. فهي تشير الى انه «في كل واحد منا قوتان احداهما ذكورية والأخرى أنثوية. ففي عقل الرجل يسود الرجل على المرأة، وفي عقل المرأة تسود المرأة على الرجل».(٢٩)

وتستحق مناقشة وولف لمسألة ثنائية الجنس الدراسة لأنها توضح الى أي حد كانت ملتزمة في هذه المرحلة بما يمكن ان نسميه جماليات ثنائية الجنس التي تخلت عنها لاحقاً. ففي نهاية (الغرفة) تستشهد بمفهوم كوليريدج حول العقل الثنائي الجنس العظيم حيث الصفات الذكورية والأنثوية تعيش بانسجام، وبالتالي تمكن العقل من أن يكون خصباً ويستثمر كل قدراته. ولم يكن تفسير وولف لمفهوم كوليريدج يعني، بالنسبة لها، ان «العقل العظيم» كان يحتمل أن يتميز بتعاطف خاص مع النساء أو يتبنى قضيتهن، بل على العكس من ذلك فان «العقل الثنائي الجنس أقل ميلا من العقل الأحادي الجنس الى تحديد هذه الاختلافات»(٣٠).

ومفهوم وولف حول ثنائية الجنس ودفاعها عن عقيدة جمالية تنطوي على الغضب السياسي النسوي مسألتان مثيرتان للجدل من وجهة نظر نسوية. فـ (الغرفة) تتخذ موقفاً يطمح الى حيادية الجنس، على الرغم من أن وولف تتحدث في أماكن أخرى من عملها عن «الجملة النسوية»، ويمكن اعتبارها مناصرة للتقليد الأدبي النسائي، وهو ما سنلقي عليه الضوء في موضع لاحق من هذا البحث.

وتنقسم النسويات، بالطبع، حول ما اذا كان يتعين دعم حيادية الجنس وفي أية ظروف، او ما يسمى بموقف «المساواة» مقابل الوعي بوضع النساء أو صفاتهن المميزة، والحاجة الى تحقيق تقدم على طريق

الاعتراف بـ «الاختلاف» بين النساء والرجال. وفي (الغرفة) يصبح نموذج وولف حول ثنائية الجنس الموقف الأقرب الى «المساواة». ولا ريب ان سبب ذلك يعود الى انها جعلت الفن في مستوى الحقيقة العامة، أي أكثر تجريدية من الاختلاف الجنسي.

وتجادل فرجينيا وولف لصالح ثنائية الجنس في العمل الفني. فهي تعتقد ان على الكاتب أن لا يسمح للوعي غير الضروري بأن يكون من هذا الجنس او ذاك ان يخترق عمله. ورغم انها تعبر، في (ثلاثة جنيهات) مثلاً، عن الغضب والمرارة تجاه معاناة نساء عصرها ومن سبقهن من الاضطهاد، فانها تؤكد باستمرار الحاجة، في الأدب على الأقل، الى أن يبقى الفنان هادئاً ويحتفظ بحس البداهة. وربما كانت هذه الرغبة في الاحتفاظ بالتكامل الثنائي الجنس للعمل الفني هي التي تعيق اندفاعها النسوي في عملها. وقد تجد أولئك اللواتي اعتدن على الجدل النسوي الواضح في الكتابة الإبداعية صعوبة في التعاطف مع هذا الموقف، غير ان هذه الحجة تبقى عقيدة مهمة في نقدها، فقد عبرت، كما هو معروف، عن إعجابها بجين أوستن لأنها أبعدت نفسها عن غضبها.

والراوية مقتنعة بأنه من المهلك أن يركز الرجل فقط على الجانب الذكوري لطبيعته كما هو الحال مع «السيد أ» الذي تعترف وولف، في إحدى رسائلها، انه يمكن أن يكون دي. أتش. لورانس.

وفي معظم صفحات (الغرفة) تبدو وولف وهي تجادل بأن النساء يجب أن يكتبن كنساء بطريقة يحددها التمايز الجنسي. ولكن عندما تتحرك باتجاه نهاية كتابها تجادل بأن المرأة عندما تكتب ينبغي أن تكون غير واعية بجنسها، وأن تكون منفتحة على النواحي الذكورية والأنثوية

في شخصيتها. وهكذا فان توسل وولف بمثال الكاتبة ثنائية الجنس يقلل من قيمة ما يشكل التمايز الجنسي محوره، وهو الجزء الأعظم من (الغرفة). ومن هنا الجدل الأكثر أهمية وإثارة بشأن (الغرفة) ومثال ثنائية الجنس.

ففي أوائل السبعينات أقر كتابان مهمان فكرة ثنائية الجنس وتبنياها باعتبارها فكرة مركزية في تفسير رواية وولف. فقد قدمت نانسي بازين في كتابها (فرجينيا وولف والرؤية ثنائية الجنس)[٣١] تفسيراً سايكولوجياً لمثال ثنائية الجنس باعتباره متجذراً في تاريخ وولف السايكولوجي الشخصي المتسم بالهوس والكآبة. وتنظر بازين الى مرحلة الهوس باعتبارها مرتبطة بأمها، وبالتالي بالتمايز الجنسي الأنثوي. وأكثر من ذلك فان هذه المرحلة مرتبطة باعتقادها بصيغة أو نموذج أساسي في الواقع تستمد منه الحياة معناها. أما مرحلة الكآبة فينظر إليها باعتبارها مرتبطة بأبيها، وبالتالي بالتمايز الجنسي الذكوري. وأكثر من ذلك فان هذا يدرك باعتباره متميزاً بوجهة نظر علمية وعقلانية حول الحياة باعتبارها تدفقاً مادياً لا معنى له. وينظر الى التأرجح من قطب الى آخر، وهو ما يميز الشخصية المهووسة - الكئيبة، باعتباره مستمداً من الاضطراب العاطفي. وبالتالي فان ثنائية الجنس هي حالة توازن مثالي بين قطبين. وفي ضوء هذه النظرة يفسر كتاب بازين ثمان من روايات وولف (من الغريب أن لا نجد «أورلاندو» بينها). ويجري تحليل كل رواية انطلاقاً من بحث وولف عن توازن بين نظرتين الى الحياة، نظرة تعتبرها متغيرة وغير مستقرة، وأخرى تعتبرها قائمة على شيء متماسك ودائم.

أما الكتاب الهام الثاني في موضوع ثنائية الجنس فهو كتاب كارولين هيلبرون (نحو ثنائية الجنس).[٢٢] وهذا الكتاب ليس دراسة خاصة بفرجينيا وولف، وانما هو تعبير عن مشروع ثقافي، ورغبة في التحول نحو عالم لا تكون فيه أدوار التمايز الجنسي مفروضة اجتماعياً، عالم يمكن للأفراد أن يختاروا فيه صيغ سلوكهم وحياتهم الاجتماعية. ومثال ثنائية الجنس على أساس هذه النظرة هو مثال تحرير الأفراد من قيود الذكورة والأنوثة المفروضة. ويبحث الكتاب عن التعبير عن هذا المثال في الأدب والأسطورة. وفي القسم الثاني من كتابها تناقش هيلبرون جماعة بلومزبري باعتبارها تجسيداً حياً لهذا المثال. وتقدم، أيضاً، تفسيراً لرواية وولف (باتجاه الفنار) تجادل فيه، على الضد من آراء معظم النقاد السابقين، بأن السيدة رامسي ليست مثال وولف للأنوثة، ذلك انها ليست ثنائية الجنس. انها أنثوية بطريقة غير متوازنة، وبالتالي فانها أحادية الجانب، ورافضة للحياة على نحو يشبه زوجها كثيراً. ان زواج آل رامسي وكذلك آل دالوي في (السيدة دالوي) يشكلان إخفاقاً، وهما رافضان للحياة بالمقارنة مع «زواج المستقبل» المعزز للحياة في نهاية (أورلاندو).

وترى باتريشيا ستوبز في كتابها (النساء والرواية)[٢٣] أن وولف وجدت من المستحيل عليها أن تقول الحقيقة حول أجساد النساء ومشاعرهن، كما اعترفت في مقالتها (مهن للنساء). وفضلاً عن ذلك استمرت الشخصيات النسائية على التجسد في إطار مشاعرهن وعلاقاتهن أكثر مما في إطار حياتهن اليومية المادية. فوولف تجادل في (الغرفة) لصالح رواية جديدة يمكن أن تسجل تجارب النساء و «حياة

المغمورات» غير انها أخفقت في إنجاز هذا في رواياتها. واذ تستند ستويز الى ما طرحته إيلين شوالتر، فانها تجادل بأن وولف لم تستطع تقديم نماذج جديدة عن حياة النساء وتجربتهن الاجتماعية في رواياتها. وتنظر وولف الى هذه الاخفاقات باعتبارها مرتبطة بأفكارها التي جرى التعبير عنها في مقالتها (الرواية الحديثة) بمفهومها الانطباعي الذاتي عن الرواية. فبسبب من تأكيدها على الذاتية أهملت وولف الواقع المادي المشترك لحياة النساء. ان نظريات وولف الجمالية سلبت، حسب ستويز، عالم وولف الروائي حيويته. ان عجز وولف عن بقاء اهتمامها مركزاً على التجسيد المادي للنساء هو، في رأي ستويز، السبب الأساسي الذي يكمن خلف تحليقها نحو ثنائية الجنس في (الغرفة). فهي تتخلى، بشكل فعلي، عن فكرة الكتابة كامرأة، وتستبعد امكانية أي نزاع مع المعتقدات الاجتماعية. غير ان تفسير ستويز، وكذلك شوالتر، لنظرية ثنائية الجنس يجري دحضه من جانب عدد من الباحثات النسويات المتمسكات باتجاه ما بعد البنيوية.

ان كتاب ماكيكو مياو - بينكني (فرجينيا وولف ومشكلة الموضوع)[٢٤]، وهو دراسة لخمس من روايات وولف، يعتبر دراسة ما بعد بنيوية أساسية لعملها، تستمد فيها بينكني مفرداتها النظرية من أعمال دريدا ولا كان وآخرين من مفكري ما بعد البنيوية الفرنسية. ولا ترى بينكني أي تناقض في فكرة وولف حول ثنائية الجنس، ذلك ان وولف لم تستخدم هذه الفكرة لتشير الى ان الجوانب الذكورية والأنثوية للعقل يجب أن تمتزج أو تتوحد بأية طريقة يمكن أن تكبح الفوارق بينهما، بل انها تؤكد الاختلاف وليس التماثل. فالكاتبة بحاجة الى أن تكون غير

واعيـة بجنسـها ليس لكي تتلاشى الفوارق، وانما لكي يجـري التعبـير عنها بوضوح أكبر. ان عـقل الكاتبـة الثنائي الجنس ينفتح علي لعبـة الاختـلاف، ولا ينتج لغة مـتجانسـة غـير مميـزة. وان المرأة تمنح امتـياز احراز ثنائيـة الجنس، ذلك ان النسـاء، على خلاف الرجال الذين يـحتلون مواقـعهم في النظام البطرياركي السائد بدون أن يتعين عليـهم الاهتـمام بالتـماثل تخيليـاً مع النسـاء، يجـري إرغـامـهن، في تعلم الكلام، على الخضوع للنظام الرمزي الذكوري. وبالتالي فـان النسـاء، حسب بينكني، منعزلات، أصلاً، أو ثنائيات اللغة اذا جاز التعبير.

وعلى الرغم من هذا التأكـيد يجـري التحـذير، أيضـاً، من اعـتـبار الفوارق بين الاستـخدامات الذكـورية والأنثـوية للغة، مثـلاً، مستـمدة من أي فـارق جوهري بين الرجال والنسـاء، وبالتـأكـيد من الفوارق المحـددة بيولوجياً (رغم ان الباحثة الفرنسـية لوسي إريغاري، بميلها الى تعـريف النسـاء في إطار تشريح أعضـائهن الجنسية، تختلف في هذه الناحيـة). فالرجل والمرأة ليسا جوهرين ثابتين وانما بنى متميزة ثقافـياً. وفضلاً عن ذلك فـان التـمـاثلات التي يسـمى الاختـلاف في إطارها (ذكـر وأنثى) يجب أن لا تدرك باعـتـبـارها، حـتى في أية مـرحلة تاريخـيـة مـحـددة، كـينونات ثابتـة أو مـحـددة بوضـوح. وهكذا فـان الكاتبـة ثنائيـة الجنس هي، حسب بينكني، قوة راديكالية لا تستدعي، فقط، النواحي الذكـورية الأنثـوية فـي شخصـيـتـها، وانما تسـتطيع، أيضـاً، أن تضـيء أيـاً من هذه المفردات لتكشف عن تعدديتها.

أمـا إيلين شـوالتـر فـتـرى ان مـثـال وولف في ثنائيـة الجنس يـعكس حاجتها المحسوسة لتوحيد النواحي المتصارعة في شخصيتها. غـير ان

مجازاتها، كما تجادل شوالتر، تتسم بالغموض، ذلك اننا يمكن أن نرى غرفتها الخاصة سجناً أكثر منها ملاذاً، ويمكن أن نرى ثنائية الجنس مجازاً عن الحيرة بين الذكورة والأنوثة، أكثر منها مجازاً عن التكامل المثمر. وكلاهما يمكن اعتباره مستمداً من رفض لمشاعر واقعية أكثر منه تحكماً سليماً بها. فقد كانت وولف مربكة بغضبها وخائفة منه، ولم تستطع أن توصل نفسها الى تبنيه خشية أن تغترب عن أصدقائها من الرجال. وهذا هو السبب الذي يجعل من حجتها تبتعد، في نهاية المطاف، عن موضوعاتها النسوية وتتراجع نحو الابهام. انها تسعى الى الهروب من ميدان معركة المشاعر، واضطراب الرغبات والحاجات الشخصية لتجد الهدوء والسلام في مملكة الابهام وتجاوز المعنى. ويشير مثالها في ثنائية الجنس الى هذه المسألة التي يجري التعبير عنها بصورة أكثر وضوحاً في مقالتيها (النساء والرواية) و (الجسر الضيق للفن)، حيث تنتقل من النسوية الى الابهام، فتتجنب، بالتالي، تلك الأجزاء من نفسها التي لم تفلح أبداً في مواجهتها من دون ذعر وكآبة - جسدها، مشاعرها، وجنسانيتها. وهكذا فان ثنائية الجنس بهذا المعنى ليست، كما ترى شوالتر، مفهوماً نسوياً، وانما هي رفض لغضبها النسوي ومحاولة للهروب من اغترابها عن جسدها.

وقد جرى الرد على نقد شوالتر لوولف الذي يتناول موضوعات أخرى، فضلاً عن ثنائية الجنس، بعد سبع سنوات من إصدارها (أدب خاص بهن). فقد أشارت توريل موي، الباحثة النسوية من المدرسة الفرنسية، في كتابها الهام (قضايا الجنس / النص)[٣٥] الى ان طريقة معالجة شوالتر مليئة بالثغرات. ان الكثير مما كتبته شوالتر كان دراسة

لحياة وولف وبشكل خاص حالات انهيارها العصبي المختلفة. وقد اعتمدت شوالتر على سيرة حياة وولف التي كتبها كونتين بيل بجزءين عام ١٩٧٢ (وقد صدر الجزءان بالعربية في مجلد واحد عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام ١٩٩٣ تحت عنوان «فرجينيا وولف: سيرة حياة»، بترجمة عطا عبد الوهاب)، وهي سيرة اعتمد كثير من نقاد ودارسي وولف على الاضاءات التي قدمتها عن تاريخ وولف وجماعة بلومزبري.

تكرس إيلين شوالتر معظم الفصل الخاص في كتابها (أدب خاص بهن)، وهو عنوان مستوحى من عنوان كتاب وولف (غرفة خاصة بالمرء وحده)، لدراسة سيرة وولف ومناقشة (الغرفة). ويوحي عنوان مقالتها (فرجينيا وولف والتحليق نحو ثنائية الجنس) بطريقة معالجتها لنصوص وولف. فهي تشرع في البرهنة على ان مفهوم ثنائية الجنس الذي تحدده شوالتر باعتباره «توازناً ودعوة كاملة لمجال عاطفي يشتمل على عناصر ذكورية وأنثوية»(٢٦)، كان بالنسبة لوولف «أسطورة ساعدتها على تجنب المواجهة مع أنثويتها المؤلمة ومكنتها من كبت وتعطيل غضبها وطموحها».(٢٧) وبالنسبة لشوالتر كان أعظم إثم ارتكبته وولف ضد النسوية هو انه «حتى في لحظة التعبير عن الصراع النسوي كانت وولف تريد أن تتجاوز ذلك. ان رغبتها في التجربة كانت، في الواقع، رغبة في نسيان التجربة».(٢٨) وترى شوالتر تأكيد وولف على الطبيعة ثنائية الجنس باعتباره تحليقاً بعيداً عن «النسوية المقلقة». (٢٩) وفي بداية مناقشتها لمقالة وولف تدعي شوالتر ان «ما هو أكثر جاذبية في الكتاب من ناحية النص والبنية هو سحره المتقد، وقدرته على التلاعب، ومظهره

المولع بالحديث والبارع فيه .. ان أساليب (الغرفة) تشبه أساليب روايات وولف، خصوصاً (أورلاندو) التي كتبتها في الفترة ذاتها: التكرار، المبالغة، المحاكاة الساخرة، الغرابة، ووجهات النظر المتعددة. وعلى الرغم من أوهام الكتاب حول التلقائية والحميمية، فان (الغرفة) كتاب لا شخصي ودفاعي».(٤٠)

وتكشف توريل موي ان شوالتر تعطي الانطباع، هنا، بأن استخدام وولف لـ «التكرار، المبالغة، المحاكاة الساخرة، الغرابة، ووجهات النظر المتعددة» في (الغرفة) لا يسهم إلا في خلق انطباع عن «السحر المتقد»، وبالتالي فانه يصرف الانتباه عن الرسالة التي تريد وولف نقلها في مقالتها. وتواصل شوالتر اعتراضها على لا شخصية (الغرفة) التي تنبثق من حقيقة ان استخدام وولف لشخصيات عديدة مختلفة للتعبير عن القصة تؤدي الى انتقالات وتحولات غالباً ما تعاود الظهور، غير تاركة للناقد موقفاً واحداً موحداً، وانما تعددية في وجهات النظر يصارع معها. وبالاضافة الى ذلك فان وولف ترفض، حسب شوالتر، الكشف عن تجربتها الخاصة بشكل كامل وواضح، وانما تصر على إخفائها، أو محاكاتها بسخرية في النص، مما أرغم شوالتر على أن تخبرنا بأن «فيرنهام» هي، في الواقع، كلية نيونهام، وان «أوكسبريدج» هي، في الواقع، كمبريدج، وما الى ذلك.ومن الواضح ان وجهات النظر المتعددة المتغيرة التي أوجدتها هذه الأساليب أغضبت شوالتر التي تنهي مقالتها بالاعلان عن ان «الكتاب بأسره مقطع الأوصال، متكتم، ومراوغ في هذه الناحية. ان وولف تتلاعب بجمهورها، رافضة أن تكون جدية تماماً، ومبتعدة عن أي هدف ذي شأن».(٤١) وبالنسبة لشوالتر فان الطريقة

الوحيدة التي يمكن أن تقرأ بها باحثة نسوية الكتاب بصورة ملائمة هي أن تبقى «منفصلة عن ستراتيجيات سرده».[٤٢]، واذا ما أفلحت في ذلك، فانها سترى ان (الغرفة) ليست، على الاطلاق، نصاً يحرر المرء: «اذا كان بوسع المرء أن يرى (غرفة خاصة بالمرء وحده) باعتباره وثيقة في التاريخ الأدبي للجماليات النسائية، مع بقائه منفصلاً عن ستراتيجيات سرديه، فان مفاهيم ثنائية الجنس والغرفة الخاصة لا تمنح المرء الحرية والوضوح كما تبدو للوهلة الأولى. انها تتميز بجانب مظلم هو النفي والاخصاء».[٤٣]

وبالنسبة لشوالتر تفلت كتابة وولف من منظور الناقد، وترفض، دائماً، أن تتشبث في زاوية رؤية واحدة موحدة. وبالتالي فان هذه المراوغة تفسر باعتبارها رفضاً للحالات الذهنية النسوية الأصيلة، وبالذات «حالات الاغتراب والغضب»[٤٤]، والتزاماً بمثال جماعة بلومز بري حول «فصل السياسة عن الفن».[٤٥] وتعتقد شوالتر ان هذا الفصل جلي في حقيقة ان وولف «كانت تتجنب وصف تجربتها الخاصة».[٤٦] وما دام هذا التجنب يجعل من المستحيل على وولف أن تنتج عملاً نسوياً ملتزماً حقاً، فمن الطبيعي أن تستنتج شوالتر ان (الغرفة)، وكذلك (ثلاثة جنيهات) تشكلان إخفاقاً كدراستين نسويتين.

وترد توريل موي على ذلك بالتأكيد على ان الانفصال عن ستراتيجيات سرد (الغرفة) مساو لعدم قراءتها تماماً، وان نفاد صبر شوالتر تجاه المقالة تستحثه سماتها الشكلية والاسلوبية أكثر من الأفكار التي تستقرؤها باعتبارها محتوى المقالة. ومن أجل مناقشة هذه المسألة بصورة أشمل ترى موي ان من الضروري، أولاً، إلقاء نظرة متفحصة

على الافتراضات النظرية بشأن العلاقة بين الجماليات والسياسة كما تجلت في مقالة شوالتر.

فالاطار النظري لشوالتر في (أدب خاص بهن) ليس محدداً على الاطلاق. غير انه اعتماداً على ما أشرنا إليه من المعقول أن يستنتج المرء انها تعتقد ان النص يجب أن يعكس تجربة الكاتب، وانه كلما أحس القاريء بأصالة أكبر كان النص أكثر قيمة. ان مقالات وولف تخفق في نقل أية تجربة مباشرة الى القاريء، وفقاً لشوالتر، ويعود السبب الرئيسي في ذلك الى ان وولف، كامرأة تنتمي الى الطبقة العليا، كانت تفتقر الى التجربة السلبية الضرورية التي تؤهلها ككاتبة نسوية بارعة. وهذا يصبح واضحاً في (ثلاثة جنيهات) خصوصاً. وتجادل شوالتر قائلة: «ان وولف تجري خيانتها هنا على يد عزلتها الخاصة عن الاتجاه النسائي السائد. لقد استاء كثيرون من الافتراضات الطبقية في الكتاب، وكذلك من سذاجته السياسية. غير ان ما هو أعمق من ذلك هو ان وولف كانت منقطعة عن فهم الحياة اليومية للنساء اللواتي تريد أن تلهمهن. كانت تتمرد، على نحو مميز، ضد جوانب من التجربة النسائية لم تعرفها شخصياً، وكانت تتجنب وصف تجربتها الخاصة».[٤٧]

وهكذا فان شوالتر تعرف الكتابة النسوية، ضمنياً، باعتبارها تعبيراً فعالاً عن التجربة الشخصية في إطار اجتماعي. ووفقاً لهذا التعريف لا يمكن أن تكون مقالات وولف مقالات سياسية تماماً أيضاً. ويميل موقف شوالتر حول هذه المسألة، في الواقع، الى شكل الكتابة المعروف عموماً بالواقعية الانتقادية أو البرجوازية، مما يحول دون أي

تمييز حقيقي لقيمة حداثة فرجينيا وولف. وليس مصادفة ان المنظر الأدبي الكبير الوحيد الذي تلمح شوالتر له في مقالتها عن وولف هو الناقد الماركسي جورج لوكاش.(٤٨) واذا ما أخذنا بالحسبان ان شوالتر نفسها يصعب وصفها باعتبارها ذات ميول ماركسية، فان هذا التحالف قد يبدو، بالنسبة لبعض القراء، غريباً. غير ان لوكاش كان، كما هو معروف، منظراً للرواية الواقعية التي وصفها باعتبارها ذروة الشكل السردي. وبالنسبة له أفلح الواقعيون العظام مثل بلزاك وتولستوي في تجسيد شمولية الحياة الانسانية في سياقها الاجتماعي، وبالتالي تجسيد الحقيقة الأساسية للتاريخ: التقدم الصاعد المتواصل للبشرية. ان شوالتر ليست، بالطبع، «انسانية بروليتارية» شأن لوكاش. ففي نقدها الأدبي تجد إيماناً قوياً لا يرقى إليه الشك لا بقيم الانسانية البروليتارية، وانما بقيم الانسانية البرجوازية التقليدية من النمط الفردي - الليبرالي. فبينما يرى لوكاش التطور المنسجم لـ «الفرد الكلي» معاقاً بسبب الظروف اللا انسانية التي تفرضها الرأسمالية، تربط شوالتر اضطهاد النساء بالتمييز الصارخ للمجتمع البطرياركي، ولا تهتم في نقدها بضرورة الكفاح ضد الرأسمالية والفاشية. فتأكيدها على الحاجة الى فن سياسي تأكيد محدد بالصراع ضد التمييز الجنسي. ولهذا فانها لا تستطيع أن تقيم صياغة وولف لنظرية أصيلة حول العلاقات بين التمييز الجنسي والفاشية في (ثلاثة جنيهات)، ولا تبدو متفقة مع محاولات وولف ربط النسوية بالنزعة السلمية في الكتاب ذاته.

وترى توريل موي ان إنسانية شوالتر التقليدية تطفو على السطح بما يكفي من الوضوح عندما ترفض وولف باعتبارها ذاتية وسلبية جداً،

وراغبة في الافلات من هويتها النسائية بتبنيها فكرة ثنائية الجنس، وتواصل لوم الروائية البريطانية المعاصرة دوريس ليسنغ بمزجها «الذات الأنثوية» وتحويلها الى وعي جماعي أعظم في كتبها الأخيرة.[٤٩]

ان ما تخفق شوالتر، وباحثات نسويات من أمثالها، في إدراكه هو ان الانسانية التقليدية التي يمثلنها هي، في الواقع العملي، جزء من الايديولوجيا البطرياركية.

وتعود توريل موي الى كتاب كارولين هيلبرون (باتجاه ثنائية الجنس) الذي أشرنا إليه، والذي يعرف وولف، ضمنياً، باعتبارها لا نسوية، اعتماداً على موضوعة الباحثة الفرنسية جوليا كريستيفا بشأن صراع النساء الثلاثي الأطوار[٥٠]، حيث تعتبر هيلبرون الطورين الأول والثاني ستراتيجتين نسويتين. وتعترف هيلبرون بأنه قد يكون من الصعب، في الوقت الحالي، فصل ثنائية الجنس عن النسوية «بسبب السلطة التي يمسك بها الرجال، الآن، وبسبب الضعف السياسي للنساء»[٥١]، ولكنها ترفض أن تستنتج بأن النسويات يمكنهن، في الواقع، أن يرغبن في ثنائية الجنس. وتشير موي ان المسألة في حالة وولف هي ما اذا كان فهمها المتقدم على نحو مذهل للأهداف النسوية منعها من اتخاذ موقف سياسي تقدمي في الصراعات النسوية في زمنها. وفي ضوء (ثلاثة جنيهات) وكذلك (الغرفة) فالجواب على هذا السؤال هو بالنفي. فوولف في (ثلاثة جنيهات) تظهر وعياً حاداً بمخاطر النسوية الراديكالية وكذلك الليبرالية، وتجادل، بدلاً من ذلك، لصالح موقف يتوافق مع الطور الثالث الذي تشخصه كريستيفا. غير ان وولف تتوصل، في نهاية المطاف، وعلى الرغم من اعتراضاتها، الى الوقوف،

بقوة، مع حق النساء في الاستقلال المالي، والتعليم، والعمل، وهي كلها قضايا أساسية بالنسبة لنسويات العشرينات والثلاثينات.

وترى توريل موي ان توليفة من نظرية دريدا وكريستيفا قد تحمل وعداً معيناً لقراءات نسوية مستقبلية لوولف. غير انها تؤكد انه من المهم أن نكون واعين بالمحدودية السياسية لحجج كريستيفا. فرغم ان وجهات نظرها حول «قضايا الموضوع» تشكل اسهاماً هاماً في النظرية الثورية، فان اعتقادها بأن الثورة داخل الموضوع تنبيء، بشكل ما، بثورة اجتماعية لاحقة، يطرح مشكلات حادة لأي تحليل مادي للمجتمع. ان قوة نظرية كريستيفا تكمن، حسب موي، في تأكيدها على قضايا اللغة باعتبارها بنية مادية واجتماعية، ولكنها لا تأخذ بالحسبان البنى المادية والايديولوجية الأخرى التي لا بد أن تكون جزءاً من أي تحول *اجتماعي جذري*.

في ثنائية الجنس تصور وولف رغبة الروح في التوحد: «يتعين أن تتحقق وحدة أضداد. فالعقل كله يجب أن يكون منفتحاً برحابة اذا أردنا الاحساس بأن الكاتب ينقل تجربته بكمال مثالي».(٥٢)

فما هو هذا الكمال؟ انه أسطورة تشبثت بها فرجينيا وولف منذ أيامها الأولى ككاتبة وعلى امتداد سيرتها الأبداعية. ففي عام ١٩٢٤ كتبت بأن الاغريق تمتعوا بالتعبير المثالي، وان لغتهم كانت وسيلة مثالية لتصوير مشاعرهم، بحيث ان حياتهم الداخلية كانت تتدفق، بيسر، على شفاههم. وتخيلت وولف حالة لغة وحالة روح تسمح للمرء بالتعبير عن كل تلك المعاني التي نحملها داخل أنفسنا، والتي لا يمكن أن نظهرها إلا بأشكال جزئية ومشوهة من كلامنا وكتابتنا. انها تتخيل لغة مثالية

نستطيع فيها أن نحرر أنفسنا كلية وعلى نحو ساطع، لغة تنصهر لتكون شكلاً مرناً، متدفقاً نقياً. انه انتقال مفاجيء، غريب ومربك ذلك الذي تتبناه، من مادية تحليلها للكتابة كامرأة، الى ميثولوجيا تحرير الروح من الجسد، لتكون متدفقة وثنائية الجنس.(٥٣)

هوامش

(١) Ellen Bayuk Rosenman, "A Room................ .... p. 14

(٢) The Diary of Virginia Woolf, Vol. 3, 1925 - 30, ed. Anne Oliver Bell, New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1980, p.17

(٣) Ellen Bayuk Rosenman, "A Room....................... p. 15

(٤) المصدر السابق نفسه - ص ١٥

(٥) James King, "Virginia Woolf ... p. 440

(٦) Ellen Bayuk Rosenman, "A Room....................... p. 16

(٧) Virginia Woolf, "Women and Writing................ ....p. 3

(٨) المصدر السابق نفسه - ص ٤

(٩) Ellen Bayuk Rosenman, "A Room....................... p. 17

(١٠) المصدر السابق نفسه - ص ١٧

(١١) المصدر السابق نفسه - ص ١٧

(١٢) المصدر السابق نفسه - ص ١٨

(١٣) المصدر السابق نفسه - ص ١٨

(١٤) Angus Wilson, "The Always - Changing Impact of Virginia Woolf - British Novelists Since 1900", ed. Jack Biles, Noew York: AMS Press, 1987, p.69

(١٥) Ellen Bayuk Rosenman, "A Room....................... p. 19

(١٦) "Vigrinia Woolf - Introductions to the Major Wofks", ed. Julia Briggs, Virago Press, 1994, p. xvi

(١٧) Ellen Bayuk Rosenman, "A Room........................ p. 119

(١٨) المصدر السابق نفسه - ص ٢٠

(١٩) المصدر السابق نفسه - ص ٢٠

(٢٠) Virginia Woolf, "Women and Writing............ ....p 36

(٢١) Virginia Woolf, "A Room................. ... p.84

(٢٢) المصدر السابق نفسه - ص ٩٤

(٢٣) Virginia Woolf, "Women and Writing ....p 88-89

(٢٤) Michele Barrett, "Imagination .... p. 65

(٢٥) المصدر السابق نفسه - ص ٦٥

(٢٦) المصدر السابق نفسه - ص ٦٧

(٢٧) Elaine Showalter, "A Literature of thier Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing"

(٢٨) John Mepham, "Criticism in Focus .... p. 63

(٢٩) Virginia Woolf, "A Room .... p 88

(٣٠) المصدر السابق نفسه - ص ٨٩

(٣١) Nancy Bazin, "Virginia Woolf and the Androgynous Vision", New Brunswick, 1973

(٣٢) Carolyn Heilbrun, "Towards Androgyny: Aspects of Male and Female in Literature", London: Victor Gollansz, 1973

(٣٣) Patricia Stubbs, "Women and Fiction: Feminism and the Novel 19880-1920", Harvester, London: Methuen, 1981

(٣٤) Makiko Minow - Pinkney, "Virginia Woolf and the Problem of the Subject", Harvester, 1987

(٣٥) Toril Moi, "Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory", Routledge, 1985

(٣٦) Elaine Showalter, "A Literature .... p. 263

(٣٧) المصدر السابق نفسه - ص ٢٦٤

(٣٨) المصدر السابق نفسه - ص ٢٨٢

(٣٩) المصدر السابق نفسه - ص ٢٨٢

(٤٠) المصدر السابق نفسه - ص ٢٨٢

(٤١) المصدر السابق نفسه - ص ٢٨٤

(٤٢) المصدر السابق نفسه - ص ٢٨٥

(٤٣) المصدر السابق نفسه - ص ٢٨٥

(٤٤) المصدر السابق نفسه - ص ٢٨٧

(٤٥) المصدر السابق نفسه - ص ٢٨٨

(٤٦) المصدر السابق نفسه - ص ٢٩٤

(٤٧) المصدر السابق نفسه - ص ٢٩٤

(٤٨) المصدر السابق نفسه - ص ٢٩٦

(٤٩) المصدر السابق نفسه - ص ٣١١

(٥٠) يمكن تلخيص موضوعة كريستيفا حول الصراع الثلاثي الأطوار على النحو التالي:

١. النساء بحاجة الى وصول متساو الى النظام الرمزي. النسوية الليبرالية، المساواة.

٢. النساء يرفضن النظام الرمزي الذكوري باسم الاختلاف. النسوية الراديكالية. تمجيد الأنوثة.

٣. النساء يرفضن ثنائية الذكوري / الانثوي باعتباها ميتافيزيقية (وهذا هو موقف كريستيفا).

(٥١) Carolyn Heilbrun, "Towards Androgyny .... p. xvi-xvii

(٥٢) Virginia Woolf, "A Room .... p. 94

(٥٣) John Mepham, "Virginia Woolf - A Literary Life", Macmillan, 1991, p. 138-139

الكاتبة والظروف المادية

تتمثل الحجة الرئيسية في مقالة وولف في ان المرء يجب أن يمتلك مالاً وغرفة خاصة اذا ما أراد أن يكتب رواية. وجادلت وولف بأن الكاتب (أو الكاتبة) نتاج ظروفه (أو ظروفها) التاريخية، وان الشروط المادية هامة على نحو حاسم، فبسبب افتقارهن الى الملكية والتعليم، وبسبب القيود المفروضة على حرية حركتهن، والمطالب المفروضة على وقتهن لأغراض أخرى غير الكتابة لم تكن النساء في وضع يمكنهن من نسج المادة التي كانت ابداعات شكسبير، وهي مثال وولف المفضل، قد نسجت منها.

وهناك، بالطبع، صعوبات تواجهها النساء ولا يواجهها الرجال. فقد أقصيت النساء عن الكتابة، وأرغمن على التكيف للنماذج الذكورية، وجرى التحكم بنتاجهن، واستغلال هذا النتاج من جانب الجماعة السائدة، بحيث ان النساء يعرفن - كما يعرف الرجال أيضاً - ان هناك تناقضاً في أن تكون المرأة الكاتبة. غير ان النساء، رغم ذلك، كتبن، بل وخلقن تقليداً في الرواية كشفت فرجينيا وولف عن جانب منه، وما زال هذا الكشف متواصلاً.

وفي (الغرفة) تبحث وولف العوائق المادية التي تواجهها النساء في

الحياة الفعلية وفي التفكير. وتشير الى ان ضمان الشروط المادية للحرية وصفاء الذهن، بالنسبة للكاتبات، هو وحده الذي يسمح لهن بالمشاركة في إنتاج الأدب. ولتطوير حجتها تبحث وولف في الطرق الأكثر تعقيداً التي تؤثر بها الظروف المادية على الجوانب السايكولوجية للكتابة والعملية الابداعية ذاتها، اذ تقول: « ... ان تلك الشراك ليست منسوجة في الأثير من جانب مخلوقات غير مادية، وانما هي نتاج معاناة كائنات انسانية، ومرتبطة بأشياء مادية ملموسة مثل الصحة والمال والبيوت التي نعيش فيها ».(١)

وتحاول وولف، في تحليلها لكتابة النساء، جعل هذه الشراك الدقيقة مرئية من خلال تفسير الدور المهلك للشروط المادية على تفكير النساء وكتابتهن. فالافتقار الى التعليم والمال، والى تقليد لكتابة النساء، يخلق إحساساً بعدم الأمان ومحو الذات، يمارس تأثيره على تفكير الكاتبة. ويعني افتقار المرأة الى غرفة خاصة بها افتقارها الى الراحة ووقت الكتابة وفسحة التأمل، فضلاً عن افتقارها الى الثقة بنفسها، والى التجربة والعلاقة الحميمة مع الأحداث، والى الحرية في تحديد التأمل المتوافق مع لحظة الابداع. وبالنسبة لوولف، فانه في حرية تفكير المرء بما يرغب به تكمن العلاقة الحميمة بين الكاتبة والعالم، العلاقة التي تمنح الكاتبة القدرة على استيعاب التفاصيل، وظلال اللحظات، وحقيقة الحدث، وهي شروط أساسية لكتابة رواية.

وعلقت وولف على هذه الأشياء المادية في حياتها الخاصة في مقالتها (مهن للنساء) اذ قالت: « ... عندما بدأت الكتابة لم يكن أمامي الكثير من العوائق المادية. كانت الكتابة مهنة محترمة وغير

مؤذية. ولم يكن استخدام القلم يهدد السلام العائلي. كما لم تكن هناك حاجة لأموال العائلة. فبستة عشر بنساً يستطيع المرء أن يشتري من الورق ما يكفي لكتابة كل مسرحيات شكسبير، إذا كانت لديه مثل هذه القدرة. ولا يحتاج الكاتب الى بيانو أو موديل، ولا باريس وفيينا وبرلين، ولا معلمين ومعلمات. ان رخص الكتابة هو، بالطبع، سبب لنجاح النساء ككاتبات قبل ان ينجحن في المهن الأخرى».(٢)

وكانت حجة وولف العامة ان النساء مقيدات إزاء الكتابة بسبب الظروف التي تحرمهن من التعليم ومن الوصول الى النشر. والمقطع في (الغرفة) حيث تعبر فرجينيا وولف عن غضبها جراء منعها من الدخول الى مكتبة أوكسبريدج* لأن «السيدات لا يسمح لهن بالدخول الا برفقة أستاذ من الكلية أو اذا كن مزودات برسالة توصية خاصة»(٣) هو مثال عام يجري الاستشهاد به دائماً. والأكثر أهمية بالنسبة لوولف ان النساء محرومات من الملكية ومن حق كسب العيش من كتاباتهن. فلماذا يتعين على النساء الحرمان من الملكية، أو امتلاك مال أقل، أو الاقصاء عن الاحتراف الذي يمارسه الرجال؟ هنا تلجأ وولف الى وصف بنيوي. فهي تشير في (الغرفة) وفي غيرها الى ان المجتمع البريطاني مجتمع بطرياركي. ويشير استخدام هذا التعبير الى تقسيم هرمي للحكام والمحكومين، حيث يشكل الأباء المحور. فبينما يحق للأبناء الأرث، وتكسب الامهات الاحترام، لا يمكن أن يكون للبنات، في إطار هذا التراتب، أي موقع سوى الاقصاء عن أية سلطة. وتتحدث وولف عن لا مكان «بنات الرجال المثقفين» الأمر الذي يؤدي الى تطوير

---

* اسم خيالي ركبته وولف من إسمي أكسفورد وكمبريدج .

اقتراحها باقامة «جمعية اللا منتميات». ويشار الى هذا الوضع في القصص التي تضمنتها (الغرفة) حول حالات الاقصاء المختلفة التي تعرضت لها الراوية وهي تتجول في أوكسبريدج، حيث طردت، على نحو مروع، لانتهاكها حرمة العشب بسيرها عليه، ومنعت من الدخول الى المكتبة.

تتساءل وولف عن سبب فقر النساء، وتجيب متهكمة: «انفجرنا نسخر من فقر جنسنا المستهجن الذي يستحق اللوم».(٤) فهل يعود فقر *النساء الى عجزهن الخاص وافتقارهن المزعوم الى الانجاز الأدبي كما* يجادل ديزموند مكارثي؟ كلا، ترد وولف، مقللة من سخريتها لتتأمل في ما ظلت تفعله النساء بدلاً من ذلك: امتلاك الأطفال: «كسب الثروة وانجاب ثلاثة عشر طفلاً - ليس بوسع أي كائن انساني أن يحتمل ذلك».(٥) وحتى لو كانت النساء قادرات على كسب المال لم يكن باستطاعتهن الحفاظ عليه حتى عام ١٨٧٠ حينما أصبح قانون ملكية النساء المتزوجات يسمح لهن بالحفاظ على أجورهن بدلاً من تسليمها الى أزواجهن. وتذكرنا وولف بأنه «في السنوات الثماني والأربعين الأخيرة فقط امتلكت السيدة سيتون بنساً خاصاً بها».(٦) وتفسر وولف اللا مساواة بين الرجال والنساء على أساس التشريع الاجتماعي، ثم تنتقل الى تصوير تأثير هذا الوضع على وعي النساء. فالسيدة سيتون لا تفكر بالحصول على المال حتى لو تمكنت من ذلك، ما دام هذا المال سيذهب الى زوجها. واذ تعجز المرأة عن الحفاظ على أموالها، فانها تتخلى عن السعي الى كسبها، وبهذا تؤكد الفكرة السائدة من ان مكانها الطبيعي هو البيت.

وتخترق وولف هذه الدائرة المغلقة لتكشف عن أساس المعتقدات الاجتماعية. فمن خلال إشاراتها المتكررة الى التشريعات الخاصة بالنساء - قانون رعاية الأطفال، قانون ملكية النساء المتزوجات، التقييدات على التعليم العالي للنساء، الحصول على حق الاقتراع - تؤكد وولف على البني الاجتماعية للجنس المسؤولة عن إبقاء المرأة في مكانها - في المطبخ، في غرفة نوم الطفل، في غرفة الاستقبال، وفي كل مكان عدا غرفة خاصة بها. وبتهكمها اللاذع تفسر وولف فقر النساء القائم على الزعم بأنهن تافهات وطائشات: «*ما الذي كانت أمهاتنا تفعله بحيث انهن لم يخلفن لنا شيئاً من المال؟ وضع المساحيق على أنوفهن؟ تبديد الوقت في التفرج على واجهات المحلات؟ التباهي الاستعراضي تحت الشمس في مونت كارلو؟* ».(٧)

وتتأمل وولف التأثير السلبي الذي يمارسه الفقر على التفكير، والتأثير الايجابي الذي تمارسه الثروة على التفكير، لتضيء العلاقة بين ظروف الحياة المادية والوعي الانساني. وتجسد ذلك، بين أشكال أخرى، في وصفها الشهير لفقر وجبة الطعام في كلية النساء وغناها في كلية الرجال.

وتدور وجهة نظر وولف في الكتابة حول «حرية الفكر» باعتبارها شرطاً أساسياً للكتابة ذلك انها كانت تعتبر الاستقامة قاعدة للكتابة الجيدة، ولا يمكن أن نجد هذه الاستقامة حينما يجري إرغام الكاتبة على التملق والاسترضاء. وفي إشارتها الى حالات - تعليم النساء مثلاً - حيث القيود الخارجية تعوق حرية الفكر، فانها تشير ضمنياً الى انه حيث تزول هذه القيود يمكن التمتع بحرية الفكر. ومع أن جوهر هذه

الاشارة مثير للشك، فان دلالتها ترتبط بأهمية حرية الفكر بالنسبة للمرأة، ذلك ان هذه الحرية لا تمنح منحاً من ناحية، وان مفهومها قد يكون مختلفاً ارتباطاً بطبيعة المرحلة التاريخية والاجتماعية. ويحمل كثير من المفاهيم التي تبنتها وولف - حرية الفكر، حرية التعبير، التكامل، الرؤية، الحقيقة، وما الى ذلك - دلالات تعتبر الآن إشكالية وفقاً لما تفترضه حول التقييم الجمالي والهوية الذاتية. وفي رواياتها تطرح وولف افتراضات الهوية المتكاملة وغير المتناقضة، «ومن المؤكد أن بحثها في الوعي المتغير، المتشظي، المنقسم، والمزدوج جعل منها كاتبة جذابة جداً بالنسبة لنقاد الأدب ما بعد البنيويين».(٨)

وتعتبر مناقشة وولف حول التعليم مسألة رئيسية في تفسيرها العام لافتقار النساء الى طريق للوصول الى الكتابة. وتعتبر تأكيدات وولف على التعليم والخبرة باعتبارهما شرطين ضروريين لحياة النساء الفكرية والثقافية تجلياً لنزعتها المادية التي تعتبر هذه العوامل جزءاً من سوسيولوجيا الثقافة التي تصبح فيها البيئة الاجتماعية عاملاً مقرراً في الانتاج الأدبي أبعد أهمية من أي مفهوم للابداع باعتباره خصيصة ذاتية. فحقوق «بنات الرجال المثقفين» في التعليم، أسوة بأشقائهن، والحصول على العمل، شرط ضروري لقدرتهن على ممارسة دور في منع الحرب كما تؤكد وولف. وبدون التعليم والعمل والدخل لن تكون النساء في وضع يمكنهن من اتخاذ أي موقف أخلاقي وسياسي مستقل.

وكانت وولف نفسها واعية تماماً بالأضرار التي عانت منها جراء حرمانها من التعليم الرسمي على خلاف أشقائها، الذين التحقوا بالمدارس العامة، ثم بجامعة كمبريدج، شأن أقرانهم الذكور الآخرين،

بينما كان يجري تعليم البنات في البيت. وكتبت وولف مقالة تحت عنوان: (حول عدم معرفة الاغريقية) - أعيد نشرها في كتابها (مقالات امرأة)[٩] - وهي ذات دلالة بهذا الشأن. وعبر كتاباتها تتجلى معرفتها المؤلمة بالنفقات التي تخصص لتعليم الأولاد، حيث يبذر بعضها على نشاطات لا علاقة لها بالتعليم، في حين ان البنات يذبلن فكرياً في ظل تعليم خصوصي غير مقنع، وبرامج قراءة ذاتية.

ان حجة وولف حول العلاقة بين التعليم والظروف الاجتماعية حجة مادية قوية، رغم انها مختلفة تماماً عن الحجج الماركسية الكلاسيكية حول الفنانين الذين «يعكسون» المجتمع الذي يعيشون فيه. فهي تشير بشيء من الاستخفاف الى وجهة النظر القائلة - حسبها - بأن «السياسيين» يعتقدون ان «الكاتب نتاج المجتمع الذي يعيش فيه، كما ان البرغي هو نتاج ماكنة البراغي». [١٠] وهكذا فان حجة (الغرفة) هي سدى ولحمة موقفها الأكثر عمومية من ان الوضع المادي للكاتب يحدد ما سمته «زاوية الرؤية».

وفي بحث قدمته أمام الجمعية التعليمية للنساء العاملات في برايتون عام ١٩٤٠، ونشر لاحقاً تحت عنوان (البرج المائل) تربط وولف رؤية الكاتب بتعليمه، وكذلك بخلفيته الاجتماعية الطبقية: «كان الفنان قد تعلم فنه الذي مارسه بنجاح. فقد جرى تعليمه حوالي أحد عشر عاماً في المدارس الخاصة أو العامة، وبعد ذلك في الجامعات. انه يجلس على برج يرتفع فوق بقية الناس، برج شيد، أولاً، على منزلة والديه الاجتماعية، ثم على أموالهما. انه البرج ذو الأهمية القصوى، فهو يحدد زاوية رؤية الفنان، ويؤثر على قدرته على التواصل».[١١]

واذ تبنت وولف هذا الموقف بشكل عام، فقد طورته بتفصيل أكبر في ما يتعلق بالظروف المحددة، وبالتالي «زاوية الرؤية» للمجموعة التي تعنيها - بنات الرجال المثقفين. فقد كانت واعية تماماً بعلاقة مثل أولئك النساء بالعالم الخاص للبيت، والضرر الذي سببته تلك العزلة الاجتماعية ومحدودية التجربة لهن ككاتبات.

وفي تأكيدها على ان النساء بحاجة الى المال والى غرفة خاصة بهن يكتبن فيها كانت فرجينيا وولف تطالب للكاتبات بنفس الظروف المادية السائدة للكتابة بالنسبة للرجال. ان الكتابة عمل، وفي النظام البطرياركي يعيش النساء والرجال في ظل ظروف عمل مختلفة. فالرجال، بمن فيهم الكتاب المحترفون، لديهم، تقليدياً، مهنة واحدة، أما الكاتبات فلديهن مهنتان. وهذا فارق هام يسهل وصول الرجال الى الخطاب المكتوب ويقلص فرص النساء. كانت وولف تطالب للكاتبات بالوقت، الذي لا يكن فيه متيسرات للرجال أوتوماتيكياً، الوقت الذي لا يطلب منهن فيه خدمة الآخرين الأصحاء، وتولي مسؤولية العناية بالصغار والكبار والمرضى. وفي هذا الاطار تذكرنا وولف بتعليق فلورانس نايتنغيل حول الوقت اذ تقول: «ان النساء لا يمتلكن نصف ساعة .. يمكن أن يسمينها خاصة بهن». وفي ظل التقسيم الجنسي للعمل تقع على عاتق النساء مهمة انتاج الوقت للرجال من أجل أن يكتبوا، مما يضطرهن الى تقليص وقت كتابتهن. كما ان مشكلة الوقت مرتبطة، بالنسبة للكاتبة، بالقيام بالأعمال المنزلية وتربية الأطفال وانجاز «واجبات» أخرى لا تستطيع المرأة أن تهملها.

لقد قيل الكثير عن تشارلوت وإميلي برونتي، جين أوستن، وجورج

إليوت كونهن بلا أطفال (فرجينيا وولف، نفسها، لم يكن لديها أطفال)، باعتبار ان هذا كان عاملاً مساعداً على «تفسير» الوقت الذي امتلكنه للكتابة، مع ملاحظة ان هذا الواقع قد يفسر التسامح معهن ككاتبات يتمتعن بالسمعة في النظام البطرياركي، ذلك ان هذا النظام يعتبر النساء اللواتي بدون أطفال نساء «غير حقيقيات» (لا ينطبق هذا على اليزابيث غاسكيل التي كان لها أطفال).

وكانت وولف تطالب للكاتبات بمكان ملائم للكتابة أيضاً. فاليزابيث غاسكيل كانت كتب في المطبخ بينما كانت لوليام غاسكيل، زوجها، مكتبته التي كان يعمل فيها. وكانت جين أوستن تخفي ما تكتبه تحت كتاب اذا ما دخل أحد الى غرفة الاستقبال. وكانت تشارلوت برونتي تتوقف عن الكتابة لتتحول الى تقشير البطاطا. وحتى اذا ما جرى التغلب على المشكلة العائلية، تبقى المشكلة الأخلاقية، وهي عقبة كأداء أخرى تواجهها الكاتبة. فقد اتهمت جورج إليوت، التي كانت هي الأخرى تكتب في غرفة الاستقبال، بـ «الفظاظة واللا أخلاقية» في محاولتها «إطلاع عقول الشابات من المراتب العليا والوسطى على أمور لن يغامر أباؤهن وأشقاؤهن على الحديث عنها بحضورهن».(١٢)

لقد انجزت الكتابة في المطابخ، في ما تيسر من وقت فراغ، ووسط عوائق وانشغالات لا تنتهي. ولهذا تتساءل وولف: «كيف يمكن للنساء اللواتي تنشغل أياديهن بالعمل، واللواتي كان البخار يغطي مطابخهن، واللواتي حرمن من التعليم والتشجيع ووقت الفراغ أن يعدن صياغة العالم وفقاً لأفكار النساء العاملات؟»(١٣) وفي الواقع «يجري

تذكيرنا بأولئك الكاتبات المغمورات، قبل ميلاد شكسبير، ممن لم يتخطين حدود أبرشياتهن، واللواتي لم يعرفن لغة أخرى غير لغتهن، واللواتي كتبن بمشقة، ولم يجدن الكثير من الكلمات الملائمة».[١٤]

وتضيء وولف العزلة الاجتماعية لكاتبات الماضي من خلال أمثلة جين أوستن وتشارلوت برونتي وجورج إليوت وأخريات.

وبشأن أوستن تشير وولف في (الغرفة) قائلة: «كتبت أوستن في ظل ظروف غير ملائمة حتى نهاية حياتها. ويقول ابن اختها في مذكراته عنها: انه لأمر يدعو للدهشة أن يتسنى لها انجاز ما أنجزت، ذلك انه لم يكن لديها مكتبة خاصة تلجأ إليها، ولا بد انها أنجزت معظم عملها في غرفة الاستقبال المشتركة، وكانت عرضة لشتى أنواع المقاطعات العابرة. وكانت حريصة على أن لا يثير عملها ظنون أي من الخدم أو الزائرين او اي شخص من خارج أفراد عائلتها»،[١٥] ولكن يبدو ان جين أوستن «كانت سعيدة لأن مفصل الباب كان يصر عندما يهم أحد بالدخول عليها، مما يوفر لها فرصة إخفاء ما تكتبه. لقد كان هناك ما يبعث على الشعور بالعار بالنسبة لجين أوستن في كتابة روايتها (كبرياء وتحامل). وتساءلت: هل كانت ستكتب تلك الرواية على نحو أفضل لو انها لم تضطر الى إخفاء مخطوطتها عن الزائرين».[١٦] وتكشف وولف عن محدودية تجربة أوستن اذ تقول: «واذا كانت جين أوستن قد عانت، بشكل ما، جراء ظروفها، فان ذلك كان بسبب محدودية الحياة التي فرضت عليها. فقد كان من المستحيل على امرأة أن تتنقل لوحدها. فهي لم تسافر أبداً، ولم تستقل مركبة عامة وسط لندن، ولم تتناول وجبة غداء في مطعم بمفردها.»[١٧]

وتوقعت وولف انه لو توفر لجين أوستن أن تعيش فترة أطول لكانت قد حصدت المزايا الاجتماعية لشهرتها ككاتبة، وابتعدت عن هدوء حياتها الريفية، وأصبحت قادرة على السفر واللقاء بعدد أكبر من الناس. وكان يمكن لهذا كله، حسب وولف، أن لا يغني حياة أوستن فقط، بل ويجعل من رواياتها «أعمق وأكثر إيحاءاً».[١٨]

أما عن تشارلوت برونتي، التي تركت قصتها وانغمرت في هموم شخصية، فتقول وولف: «تذكرت انها حرمت من حقها في التجربة، حيث فرضت عليها حياة راكدة في بيت كاهن، ترتق الجوارب في وقت كانت تتوق الى أن تجوب العالم حرة».[١٩]

وعن إليزابيث باريت براونتغ قالت وولف انه «لا شك ان السنوات الطويلة من العزلة سببت لها ضرراً فادحاً».[٢٠]

ورغم ان الليدي وينتشلسي كانت سيدة نبيلة من بيت ثري فان قصائدها كانت مفعمة بالسخط على أوضاع النساء كما تشير وولف: «من الواضح ان ذهن الليدي وينتشلسي لم يتخط كل العوائق ويصبح ساطعاً، بل على العكس تنهكه الكراهية والأحساس بالضيم، ويحيد، بفعل ذلك، عن طريقه. وينقسم الجنس البشري بالنسبة لها الى طرفين، يشكل الرجال منهما «الطرف المعارض»، وهم موضع خشية وكراهية، ذلك انهم يتحكمون بسلطة حرمانها مما تريد، وهو الكتابة».[٢١]

وبالنسبة لجورج إليوت كان الوضع أكثر حدة وتأثيراً ذلك ان عزلتها الاجتماعية كانت نتاج معيار مزدوج للأخلاقية الجنسية التي تسبب معاناة للنساء أكثر مما للرجال. فجورج إليوت، التي سخرت من التقاليد بعيشها مع رجل كانت زوجته حية لكنها مريضة عقلياً، كانت

على معرفة مؤلمة بوضعها المنبوذ. فقد قالت: «أتمنى أن يكون مفهوماً بأنه لن يكون بوسعي أن أدعو أحداً للمجيء قبل أن يطلب مثل هذه الدعوة». وعلقت وولف مشيرة الى انه بالنسبة لروائية تفقد القدرة على «التنقل في ظروف ملائمة» فان ذلك يعتبر خسارة فادحة.(٢٢) وتقارن وولف هذا الوضع مع وضع روائي آخر من الفترة ذاتها، شاب اسمه ليو تولستوي كان منشغلاً بالتنقل في أوربا يجمع الخبرة الاجتماعية والجنسية غير المحظورة التي قدمت لنا في ما بعد (أنّا كارنينا) و (الحرب والسلم).

وتبحث فرجينيا وولف في جانب آخر من العوائق المادية التي تواجه الكاتبة. فبسبب التعصبات البطرياركية التي تلون استقبال النساء، اضطر عدد من الكاتبات أن يبقين مجهولات الأسم، أو يخفين هوياتهن الشخصية خلف أسماء مستعارة. وقد فعلت كل كاتبات وولف الكبيرات في القرن التاسع عشر ذلك: فرواية جين أوستن الأولى نشرت باسم «سيدة»، وكتبت إميلي برونتي تحت اسم إليس بيل، وتشارلوت برونتي تحت اسم كورير بيل. وظلت ماري آن إيفانز تحمل اسم جورج إليوت طوال حياتها.

وقد ذكرت تشارلوت برونتي في مقدمتها التي كتبتها عام ١٨٥٠ لـ (مرتفعات وذيرينغ) رواية شقيقتها إميلي برونتي، و (إغنس غري) رواية شقيقتها آن برونتي، مفسرة استخدام الشقيقات أسماء مستعارة: «نفوراً من العلنية الشخصية أخفينا هوياتنا تحت أسماء كورير وإليس وأكتن بيل .. لم نكن نريد الكشف عن أنفسنا باعتبارنا نساء، ذلك انه – دون شك بأن صيغنا في الكتابة والتفكير، في ذلك الوقت، كانت

ذات صلة بما يسمى بـ «أنثوي»- كان لدينا انطباع غامض بأن الكاتبات عرضة لأن ينظر إليهن بتعصب. وقد لاحظنا كيف ان النقاد يستخدمون، أحياناً، سلاح الشخصية من أجل العقاب، ويستخدمون التملق، الذي هو ليس ثناء حقيقياً، من أجل الثواب.»[٢٣]

وتقول راوية وولف في (الغرفة) عن النساء ان «مجهولية الأسم تسري في عروقهن. فالرغبة في الاحتجاب ما زالت تستحوذ عليهن. وهن غير مباليات، حتى الآن، بسلامة شهرتهن كما هو حال الرجال.»[٢٤] وتشير الى ان النساء ينكمشن من الادعاء بحقهن في التعبير، وانهن يفتقرن الى الاحساس بالمرجع الشخصي الكامن في كلمة «مؤلف». وبالاضافة الى ذلك فان دورة مدمرة من الفظاعة والكبت تحل محل هذا التقليد الذكوري الذي يحمل امكانية التعظيم، أو انه يبدو هكذا للوهلة الأولى على الأقل.[٢٥] وتوضح العلاقة بين دوقة نيوكاسل ودوروثي أوزبورن هذه المسألة. فالدوقة تفتقر الى التثقيف الذي تحتاجه للتفكير المنطقي، ولا تتمتع بجمهور ثقافي يسندها. واذ تحيط بها العزلة المتزايدة فانها وكتاباتها يصبحان أكثر جموحاً، الى أن تتحول، شأن ميلتون، الى «شبح» يعوق النساء عن الكتابة. وبالنسبة الى دوروثي أوزبورن، التي تتمتع بامكانيات الكاتبة في داخلها، تعتبر دوقة نيوكاسل شخصية مرعبة تؤكد ان النساء ينبغي أن لا يكتبن. واذ تنظر اليها باعتبارها أضحوكة مثيرة للشفقة، تكتب أوزبورن قائلة: «اذا تعين علي أن لا أنام خلال هذين الاسبوعين، فانني لن أصل الى هذا الحال»[٢٦]، وتعني الكتابة، مجبرة نفسها على الاعتقاد بأن كتابة كتاب بالنسبة لامرأة فعل يستحق السخرية. ومن المعروف ان دوروثي

أوزبورن لا تكتب سوى الرسائل، وهو شكل شخصي وغير طموح. ولو لم يكن زوج أوزبورن السكرتير الشخصي لجوناثان سويفت لكان من المحتمل أن لا نرى حتى هذه الرسائل. وهذا هو تقليد سلبي لكتابة النساء. وهو تقليد يكبح إنجاز النساء بدل أن يشجعه، ويحول الكاتبة المحتملة الى امرأة تزدري الكتابة العلنية للجمهور.

وقد أثار موضوع الأسماء المجهولة أو الأسماء المستعارة تفسيرات متباينة في النقد الحديث. فالحجة الشائعة من اننا نجد دليلاً على خشية الكاتبات السابقات وخوفهن في استخدام الأسماء المستعارة او المجهولة في النشر تستند الى ادراك للطرق التي استثمرت بها نساء القرن التاسع عشر أعرافهن. فبالنسبة لإيلين شوالتر يشير استخدام اسم الرجل المستعار «الى فقدان البراءة .. والى فهم راديكالي للدور المطلوب لعبه من جانب النساء للمشاركة في الاتجاه السائد للثقافة الأدبية».[٢٧] وتوسع كاثارين ستيمبسون هذا الحكم القاسي لتغطي تجربة النساء في الحياة الأدبية عموماً. غير انها لا تستشهد إلا بالشقيقات برونتي باعتبارهن مثالها للكاتبة التي أرغمت على المتاجرة بـ «الاعتراف بميلادها كامرأة مقابل فرصة التعبير عن نفسها علناً.»[٢٨] وترى ماري بوفي، أيضاً، في استخدام النشر بأسماء مستعارة أو مجهولة محاولة لحماية الكاتبة من اكتشاف قرائها جنسها: «ان توقف نظام الرعاية الأدبية بعد عام ١٧٤٠ كان يعني ان بوسع المرأة أن تنشر باسم مجهول دون أن تضطر الى التماس اهتمام الراعي .. أو حتى الاعتراف بجنسها».[٢٩] أما جاكلين بيرسون فتؤكد ان استخدام «الأسماء المستعارة الغريبة» وسيلة وقائية. وتشير ديل سبندر الى فكرة انه في

الماضي» أدركت النساء أنهن يحصلن على احتفاء أفضل بهن اذا ما جرى الظن بأنهن رجال»[٣٠] ومن الملفت للانتباه ان استمرارية تجارب النساء في الماضي والحاضر يجري التأكيد عليها ثانية. وتربط سبندر هذه الممارسة في القرن التاسع عشر بالكتابة الأكاديمية في القرن العشرين مشيرة الى ان «سعي المرأة الى النشر، مع إخفاء هويتها، هو محاولة أخرى للوقاية من عملية المعيار المزدوج التي استخدمت لضمان عدم تشجيع النساء على توجيه أنفسهن في الخطاب الى الرجال».[٣١] واذا ما أخذنا بالحسبان قوة الادانة فليس من المدهش، بالتالي، أن تلقي تفسيرات الكاتبات السابقات نظرة مشفقة على استخدام الأسماء المستعارة، فقد «كانت النساء يعرفن جيداً انه اذا ما وقعت امرأة عملها باسمها الخاص، فانها تعرض نفسها الى تعسف أخلاقي واجتماعي».[٣٢] ان الأسماء المستعارة والمجهولة في النشر ينظر إليها باعتبارها وسائل وقائية لأنها تخفي جنس الكاتبة، وتمكنها من حماية «تواضعها»، وحصولها، في الوقت ذاته، على إصغاء مناسب لها.

غير انه في القرنين السادس عشر والسابع عشر، على خلاف القرن التاسع عشر، لا نجد نساء استخدمن الأسماء المستعارة لاخفاء جنسهن.[٣٣] فالأسماء المستعارة المختارة - أوريندا، أستريا، أرديليا، إيفيليا، كورينا - تشير، بوضوح، الى جنس الكاتبة. ولم يكن استخدام هذا النوع من الأسماء المستعارة ممارسة هامشية. ان استخدام الاسم المستعار أدى، فعلاً، الى خلق شخصية أدبية، ولكن في عصر النهضة والقرن السابع عشر يجد المرء هذه الأسماء مميزة من ناحية الجنس. وتؤكد عملية تبادل الأشعار المكتوبة بأسماء مستعارة العلاقات

في عـالم أدبي مسـتـقل. واذا مـا أخـذنا بالحسـبـان عـمليـة توزيع المخطوطات، التي كانت فيـها الكاتبة والقارئة منتميتين الى مجموعة اجتماعـية محددة، فان محاولة إخفاء الكاتبة جنسها ستكون لا مجدية وغير ضرورية. وحتى الكتابات المجهولة الاسم لا تحاول، دائماً، أن تحجب جنس الكاتبة. فعندما يلقي المرء نظرة على الأعمال المطبوعة قبل عام ١٧٠٠ يجد تعابير مثل «كتبته سيدة أرستقراطية»، وهو أمر مختلف عن مجهولية الاسم المألوفة، كما هو الحال مع استخدام الحرف الأول من اسم والاشارة الى جنس الكاتبة مثل «السيدة أ» أو «الليدي ب». وهكذا فبينما كان النشر بأسماء مستعارة أو مجهولة وسيلة أكيدة لاخفاء جنس الكاتبة أواخر القرن الثامن عشر، وفي القرن التاسع عشر، فالأمر ليس كذلك، بالضرورة، في فترات ما قبل الاحتراف الأدبي في عصر النهضة والقرن السابع عشر.

وفي دراستها لتأثير وضع النساء الاجتماعي على كتابتهن تؤكد وولف الفوارق الكبيرة في الفرص المفتوحة أمام نساء الطبقات الاجتماعية المختلفة، وفي فترات تاريخية مختلفة. فحتى نهاية القرن السابع عشر كانت النساء غريبات الأطوار من الطبقة الارستقراطية، مثل دوقة نيوكاسل والليدي وينتشلسي، هن، فقط، القادرات، وبشكل سري على «الاشتغال» في الكتابة. ومع أفرا بن، المرأة الأولى التي عاشت اعتمادا على الكتابة، فتح المجال لنساء الطبقة الوسطى اللواتي أفلحن في الحصول على نوع من التعليم، ومن الوصول الى عالم الأدب. وتؤكد وولف ان هذا التعليم الصعب المنال كان متيسراً فقط لـ «بنات الرجال المثقفين»، ولم يكن مفتوحاً أمام نساء و(رجال) الطبقة العاملة.

وهكذا تهتم وولف في (الغرفة) بالقيود الخارجية على ابداع النساء التي يفترضها الافتقار الى الموارد المالية، والتعليم، والخبرة الاجتماعية، والحرمان من النشر أو وسائل الاتصال الأخرى. غير ان هناك بعداً آخر في تحليلها، وهذا يخص طبيعة الأعمال التي تفلح في اختراق هذه الحواجز الاجتماعية. فقد كانت مهتمة بنسيج وبنية الكتابة، والجوانب السايكولوجية للعملية الابداعية، وقضايا الوعي والهوية. ولم تكن وولف تريد فقط مناقشة الأدب، وانما الطرق التي يؤثر بها السياق الاجتماعي لاستقباله على الكتابة نفسها.

وأكدت وولف ان هناك قيوداً داخلية اضافة الى القيود الخارجية على الكتابة التي يمكن أن تنتجها النساء. وفي هذا السياق تجدر الاشارة الى ان وولف كانت، في فترة كتابة (الغرفة)، متصلبة في أن لا يكون هناك مكان للغضب النسوي الواضح في رواية الكاتبة. وكانت تصر على ان التكامل الجمالي لرواية - أي قدرتها علي جعل القارئ يميز حقيقتها كوحدة كلية - يتعارض مع التعبير الواضح عن الغضب السياسي. ويمكن أن نرى هذا بوضوح في معالجة وولف غير المتعاطفة مع تشارلوت برونتي.

فالفصل الرابع من (الغرفة) يشتمل على مقطع استثنائي يجري فيه الثناء على جين أوستن و أميلي برونتي، بينما تخضع تشارلوت برونتي الى نقد يصل حد القسوة المريرة على «المرأة الحمقاء التي باعت حق نشر رواياتها بالكامل لقاء الف وخمسمائة جنيه»(٣٤) .. وبافتقار غريب نوعاً ما الى التسامع تستنتج وولف انه لم يكن بامكانها سوى «أن تموت شابة ضيقة التفكير ومحبطة».(٣٥) ومن ناحية أخرى تثني

وولف على جين أوستن وأميلي برونتي لنجاحهما في تجاوز هذه المسألة. فقد كتبتا كنساء، ولكن ليس كنساء واعيات بكونهن نساء. فلم تلقيا المواعظ ولم تمارسا الغضب، غير انهما لم تستسلما للقيم الذكورية السائدة في عصرهما.

وفي مختلف الحالات التي درستها وولف من الواضح ان الوضع الاجتماعي للكاتبة يحدد، الى حد معين على الأقل، طبيعة العمل الذي تنتجه. وهنا يكمن جوهر حجتها التي بنيت على الملاحظة والتعليق التفصيلي. وفي (الغرفة)، حيث تناقش هذه القضية بوضوح وشمولية، تتخذ المناقشة شكلاً شبه روائي في الكتابة. وفي عملها، ككل، نجد الكثير من العناصر الرئيسية للنظرية النقدية النسوية، ذلك انها لا تدرس طبيعة انتاج النساء الأدبي الخاص فقط، وانما تغطي، أيضاً، المسائل المعقدة للاستقبال النقدي للنصوص من جانب الكاتبات، عندما كان النقد بأيدي الرجال، وعندما كانت صورة النساء تقدم في اطار التقليد الأدبي الذي يهيمن عليه الرجال. وتستنتج وولف انه على رغم ان الرجال يسمحون لأنفسهم بحرية كبيرة في هذا المجال، فانهم يزدرونها في النساء. وفي هذا الاطار أكدت ان «مستقبل الرواية يعتمد كثيراً على المدى الذي يمكن فيه تعليم الرجال على تحمل الخطاب الحر لدى النساء.»[٢٦]

ويدور عمل فرجينيا وولف، الى حد كبير، حول موضوع التهميش والاقصاء. فتعثر تقدم النساء نحو المساواة عكس الثقافة الذكورية السائدة التي شرعت وولف بتحليلها. والحق انه بعد حوالي عشرين سنة من محاضرة وولف لم يكن يسمح للنساء بالعضوية الكاملة في

كمبريدج، بالرغم من حضورهن المحاضرات هناك منذ أواخر القرن التاسع عشر. وعندما أسست إميلي ديفير كلية غيرتون عام ١٨٦٩، وأسست آن جمايما كلوف كلية نيونهام عام ١٨٧١، كانت هذه أول كليات نسائية تحتل مكانها الى جانب كليات الرجال في كمبريدج، التي يرجع تاريخ بعضها الى العصور الوسطى. ولم يجر تأسيسها بدون معركة، ناهيكم عن أن هذا التأسيس لم ينه التمييز. واحتلت غرف الأقسام الداخلية للطالبات مسافة بعيدة عن الجامعة القائمة للتقليل من الاحتكاك والنزاع مع الطلاب الذكور. ولم يسمح للنساء الا بحضور المحاضرات، حيث المقاعد معزولة حسب الجنس، ولم تتمتع النساء بحق الحصول على الدرجات العلمية. وشأن راوية وولف، المجهولة الاسم، لم تكن لدى المدرسات في كليات البنات سوى امكانية محدودة للدخول الى مكتبة كمبريدج. وحتى بعد مائة عام من ذلك تتواصل هذه النزاعات. ففي صيف عام ١٩٩٣، مثلاً، كانت العميدات النساء يصارعن من أجل زيادة عددهن، وهن اللواتي يشكلن نسبة ٤٪ فقط.[٣٧]

غير انه بينما يحرم تهميش النساء حقهن في أشكال السلطة الثقافية، فانه يمنحهن نظرة انتقادية للقيم السائدة في مجتمعهن، وزاوية جديدة للرؤية تعرقل مرور القيم البطرياركية دون تساؤل. وفي هذا الاطار تتشبث وولف بموقع اللا منتمية كشكل من أشكال التكامل. وربما يشكل هذا الدافع أساس مبالغتها في افتقارها الى التعليم. وعندما رفضت وولف فرصة تقديم محاضرات «كلارك» الشهيرة حول الأدب الانجليزي عام ١٩٣٢، قالت لأحد أصدقائها متهكمة: «أليس ذلك تقديراً لغير متعلمة من جنسي يمكنها أن تفتتن بذلك؟.»[٣٨]

وبدون استيعاب مواقف وولف حول مزايا الاقصاء والتهميش لا نستطيع سوى أن نكتشف ان رفضها مدهش. فالمحاضرات تتمتع بامتياز معروف، وكانت هي أول امرأة دعيت لتقديمها. وكان يمكن لوجودها في كمبريدج أن يبدو اعترافاً بالمساواة الفكرية للنساء.(٣٩)

وهكذا تحمل أوكسبريدج أهمية المعنى بالنسبة لوولف، فراويتها لا تعتبر أوكسبريدج مكان تعليم نزيه، أو امتياز اجتماعي، وانما مكان إقصاء وتهميش. وتثير تجربتها الأولى الجدل، ذلك انها تفكر بأن الشماس الغاضب يلاحقها في العشب. وهذا الحدث غني بالدلالة الرمزية. فإذ تضل الطريق المفروش بالحصى، بالمعنى الحرفي، فانها تضل، ايضاً، الطريق الى مكان المرأة المقبول في البيت، عندما تدخل هذه الأماكن. ويتسم مصير فكرها بأهمية خاصة فهي تصفه بحيوية باعتباره سمكة صغيرة مندفعة كالسهم: «مدهشة ومثيرة جداً، واذ كانت تندفع كالسهم، وتغطس، وتلتمع هنا وهناك، فانها تطلق موجات مضطربة، وجلبة من الأفكار، بحيث يستحيل عليها أن تبقى ساكنة. وهكذا كنت أجد نفسي أتحرك بأقصى سرعة على أرض العشب».(٤٠)

وتواصل راوية وولف كشفها عن التهميش والاقصاء عندما تتذكر مقالة لتشارلز لامب. وتقودها أفكارها الى حكاية ترتبط بالروائي ثاكري، وكاتب المقالات ماكس بيروم، وقصيدة ميلتون الشهيرة «ليسيداس»، التي توجد مخطوطاتها، سوية مع روايات ثاكري، في المكتبة. واذ تطرح الراوية سؤالاً حول «إيزموند» ثاكري، يمكن حله بدراسة المخطوطة، تجد نفسها في باب المكتبة ليطردها أمينها الذي يخبرها بأنه من غير المسموح للنساء الدخول. وتقول الراوية في

(الغرفة): «جاء لامب الى أوكسبريدج منذ مائة عام ربما. والمؤكد انه كتب مقالاً، لا أتذكر عنوانه الآن، عن إحدى مخطوطات الشاعر ميلتون المحفوظة هنا، وربما عن مخطوطة قصيدته «ليسيداس». وتحدث عن صدمته بسبب تبديل سطر في القصيدة قبل أن تتخذ شكلها الأخير. وبدت له فكرة تغيير ميلتون سطراً في قصيدته نوعاً من انتهاك للمقدس».[٤١] غير انه من المستحيل على راوية وولف أن تتوثق من هذا الأمر، طالما ان دخولها الى المكتبة ووصولها الى المخطوطة أمر محظور. ومرة أخرى تجري حماية الأماكن النخبوية في أوكسبريدج على حساب المرأة، وهي، في هذه الحالة، امرأة مثقفة، موسوعية المعرفة، تعرف أين توجد المخطوطات، ويمتلىء عقلها بأسئلة رفيعة المستوى حول الأدب وأسلوب ثاكري وما الى ذلك. فلماذا يجري إقصاؤها؟ من الواضح ان السبب لا يعود الى كونها عاجزة عن تقييم كنوز أوكسبريدج الفكرية. وفي هذا الحدث يتجسد الفارق بين المعرفة والسلطة. فربما كان تعليمها رائعاً، لكن لا صلة له بالجامعة التي تكمن مصلحتها الأساسية في حراسة حدودها من انتهاك النساء. وفي هذه اللحظة تواصل الراوية الغاضبة تجوالها عند الكنيسة، وفي ذهنها نسخة من عمداء أوكسبريدج الذين تسخر منهم باسلوبها الهجائي اللاذع المعروف.

وعبر عملها تجادل وولف، باستمرار، بأن وضع النساء، الذي يتحدد اجتماعياً وتاريخياً، يتميز بعواقب سايكولوجية مهمة. فهي تشير الى الصعوبات في التغلب على التحريمات ضد عمل النساء الفكري، والعقبات أمام محاولة رفض الدور النسائي التقليدي. وفي (الغرفة)

تعود الى ما قبل مائة سنة، غير اننا اذا ما أخذنا بالحسبان منعها من الدخول الى مكتبة أوكسبريدج، فالمسألة ما تزال مستمرة حتى عام ١٩٢٨ عندما قالت «كنت سأحتاج شابة جريئة وراسخة الايمان في عام ١٨٢٨ لتتجاهل كل ذلك الزجر والتقريع .. أغلقوا مكتباتكم ان شئتم، ولكن ما من باب أو قفل يمكنكم استخدامه للحجر على حرية فكري».[٤٢]

وفي مقالتها الشهيرة (مهن للنساء) تصور وولف أحد أخطر العوائق التي تواجه الكاتبة، وتمنح هذا العائق اسم (الملاك في البيت). فكيف وصفت وولف هذا «الملاك»؟ يستحق الأمر أن نقتبس مقتطفاً، قد يبدو طويلاً، من مقالتها المشار إليها:

«بينما كنت أكتب هذا العرض، اكتشفت انه يتعين علي، اذا ما أردت أن أقدم عروضاً للكتب، أن أخوض معركة مع شبح معين. وكان هذا الشبح امرأة. وعندما توصلت الى معرفتها على نحو أفضل سميتها على اسم بطلة قصيدة شهيرة (الملاك في البيت). إنها هي التي اعتادت أن تأتي بيني وبين أوراقي عندما أكتب العروض النقدية. انها هي التي تربكني، وتبدد وقتي، وتعذبني الى حد أنني قتلتها أخيراً. أنتن اللواتي تأتين من جيل أصغر وأكثر سعادة، ربما لم تسمعن عنها، وقد لا تعرفن ما أعني بـ (الملاك في البيت). سأصفها بالايجاز الذي أستطيع. كانت متعاطفة بصورة عميقة. كانت ساحرة الى حد كبير. كانت غير أنانية بكل ما في الكلمة من معنى. كانت تتفوق في الفنون الصعبة للحياة العائلية. كانت تضحي بحياتها كل يوم. واذا ما كانت هناك دجاجة، فانها تأكل الساق. واذا ما كان هناك تيار هواء

فانها تجلس فيه. وباختصار، كانت مصاغة بشكل بحيث انه لم يكن لديها رأي أو رغبة خاصة بها، وقبل كل شيء - أحتاج قول ذلك - كانت عفيفة. ويفترض أن عفتها كانت ميزة جمالها الرئيسية - احمرار وجهها حياءً وكياستها الرائعة. وفي تلك الأيام - الأيام الأخيرة من عهد الملكة فكتوريا - كان لكل بيت ملاكه. وعندما شرعت بالكتابة واجهتها عند أول سطر كتبته. فقد سقط ظل جناحيها على صفحتي، وسمعت حفيف حافاتها في الغرفة. وبكلمة أخرى، أمسكت قلمي بيدي، مباشرة، لأكتب مقالاً نقدياً عن تلك الرواية التي كتبها رجل شهير، فتسللت خلفي وهمست بأذني: «يا عزيزتي، أنت امرأة شابة. انك تكتبين عن كتاب ألفه رجل. كوني متعاطفة، كوني رقيقة. مارسي الاطراء والخداع. استخدمي كل مكر وحيلة جنسنا. ولا تدعي أي امريء يخمن ان لديك رأياً خاصاً بك. وكوني، قبل كل شيء، عفيفة». وقد تصرفت كما لو انها توجه قلمي. انني أسجل، الآن، الفعل الوحيد الذي بسببه أعتمد، الى حد ما، على نفسي، رغم ان هذا يعود، عن حق، الى بعض أسلافي الرائعات اللواتي تركن لي مبلغاً من المال - هل نقول خمسمائة جنيه سنوياً؟ - بحيث انه لم يكن ضرورياً بالنسبة لي أن أكتفي بالاعتماد على سحري في كسب عيشي. التفت إليها مهاجمة، وأمسكت بها من حلقها. وفعلت كل ما بوسعي لقتلها. أما مبرري، اذا ما قدر لي أن أواجه محاكمة قانونية، فسيكون انني تصرفت دفاعاً عن النفس. فلو لم أقتلها لكانت قد قتلتني. ولكانت قد انتزعت قلبي بعيداً عن كتابتي. ذلك انني، اذ وضعت قلمي على الورقة مباشرة، اكتشفت انني لا يمكن أن أكتب عرضاً نقدياً حتى لرواية

من دون أن أمتلك رأيي الخاص، ومن دون التعبير عما أعتقد انه الحقيقة حول العلاقات الانسانية، والموقف الأخلاقي، والجنس. وكل هذه المسائل، وفقاً للملاك في البيت، لا يمكن التعامل معها، بحرية وصراحة، من جانب النساء. انهن يجب أن يكن فاتنات، ويجب أن يمارسن الاستمالة والاسترضاء، ويجب - بتعبير فظ - أن يكذبن اذا أردن النجاح. وهكذا فكلما كنت أشعر بظل جناحها أو إشعاع هالتها، كنت أتناول المحبرة، وأقذفها، بقوة، في وجهها. لقد ماتت بصعوبة. كانت طبيعتها الخيالية الزائفة خير عون لها. إنه لأكثر مشقة أن يقتل المرء شبحاً من أن يقتل واقعاً. كانت، دائماً، تزحف عائدة خلسة عندما أفكر بأنني قضيت عليها. ورغم انني أطري نفسي على أنني قتلتها، في نهاية المطاف، فان المعركة كانت قاسية. فقد استغرقت الكثير من الوقت الذي كان من الأفضل لي أن أقضيه في تعلم قواعد الأغريقية، أو في التجوال حول العالم بحثاً عن الخبرة. ولكن ذلك كان تجربة حقيقية، تجربة اكتشفت انها واجهت كل الكاتبات في ذلك الزمن. ان قتل الملاك في البيت كان جزءاً من مهنة الكاتبة».(٤٢)

ومن الطبيعي ان (الملاك في البيت) شخصية خيالية أكثر منها شخصية واقعية. ويأتي هذا العنوان من قصيدة شهيرة للشاعر كوفنتري باتمور في القرن التاسع عشر. وما يجري تصويره هنا هو تجسيد، من ناحية معينة، لحاجة الكاتبة الى التخلص من الصور السائدة للأنوثة في أدب الرجال، الذين تعتبر الملاك في البيت بالنسبة إليهم ،مثالاً للنساء.

ويوصف قتل الملاك باعتباره دفاعاً عن الذات، ذلك أن يدي الملاك ملطخة، أكثر من أي قاتل آخر، بدماء الكاتبات اللواتي تتمتع بكراهية

شديدة تجاههن. ففي كثير من مقالاتها تصور وولف الصراع بين الملاك والفنانة في البيت، وهو صراع جسدته في عدد من شخصياتها النسائية، مثل السيدة رامسي وليلي بريسكو. وتكشف قصيدة (أورورا لي) التي كتبتها الشاعرة إليزابيث باريت براوننغ، وفقاً لوولف، شكلاً من أشكال هذا الصراع بين المرأة والفنانة.

غير ان وولف لم تقتل تلك الناحية في الملاك، الحساسة جداً لحاجات وأمزجة ورغبات الآخرين، فقد بقيت، حسب تيلي أولسون، «جزءاً من عدتها ككاتبة، وكانت - كما هو واضح من يوميات وولف وذكرياتها مع القريبين منها - في العادة سمة من سمات علاقاتها الشخصية.»[٤٤]

واذا كانت فرجينيا وولف قد قتلت الملاك، بالقاء محبرتها في وجهها، فانها فعلت ذلك لتواجه مشكلة ثانية، مشكلة قول الحقيقة عن تجاربها الخاصة كجسد.[٤٥]

هوامش

(١) Virginia Woolf, "ARoom....." p. 38

(٢) Virginia Woolf, "Women and Writing....." p. 57

(٣) Virginia Woolf, "ARoom....." p. 7

(٤) المصدر السابق نفسه .... ص ١٩

(٥) المصدر السابق نفسه .... ص ٢٠

(٦) المصدر السابق نفسه .... ص ٢٠

(٧) المصدر السابق نفسه .... ص ١٩

(٨) Michele Barrett, "Imagination .... p 45

(٩) Virginia Woolf, "A Woman's Essays", ed. Rachel Bowlby, Penguin, 1992

(١٠) المصدر السابق نفسه - ص ١٦٦

(١١) المصدر السابق نفسه - ص ١٦٦

(١٢) Virginia Woolf, "Women and Writing ...." p. 69

(١٣) Juliet Dusinberre, "Virginia Woolf's Renaissance", Macmillan, 1997, p. 224

(١٤) المصدر السابق نفسه - ص ٦١

(١٧) المصدر السابق نفسه - ص ٦٢

(١٨) Virginia Woolf, "Women and Writing ...." p. 20

(١٩) Virginia Woolf, "A Room ...." p. 66

(٢٠) Virginia Woolf, "Women and Writing ...." p.139

(٢١) Virginia Woolf, "A Room ...." p. 54

(٢٢) Virginia Woolf, "Women and Writing ...." p. 154

(٢٣) Charlotte Bronte, "Biographical Notice of Ellis and Acton Bell", in Wuthering Heights (New York: W.W. Norton, 1990). ....p. 315

(٢٤) Virginia Woolf, "A Room ...." p. 46

(٢٥) Ellen Bayuk Rosenman,"A Room ...." p. 46

(٢٦) Virginia Woolf,"A Room ...." p. 73

(٢٧) Elaine Showalter, "A Literature ...." p. 19

(٢٨) Catharine Stimpson, "Ad/d Feminan: Women, Lierature and Society, "in" Literature and Society", ed. Edward Said, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986, p.176

(٢٩) Mary Poovy, "The Proper Lady and the "Woman Writer", University of Chicago Press, 1984, p. 36-37

(٣٠) Dale Spender, "Man - Made Language", London: Routledge and Kegan Paul, 1980, p. 197

(٣١) المصدر السابق نفسه - ص ١٩٧

(٣٢) "The world Split - Open: Women Poets 1552 - 1950", ed. Louise Bernikow, London: Women's Press, 1970, p.20

(٣٣) Margaret Ezell, "Writing women's Literary History", Johms Hopkins University Press, 1993, p. 36

(٣٤) Virginia woolf, "A Room .... p. 63

(٣٥) المصدر السابق نفسه - ص ٦٧

(٣٦) المصدر السابق نفسه - ص ٦٧

(٣٧) Ellen Bayuk Rosenman, "A Room..."p 23

(٣٨) "The letters of Virginia woolf", Vol. 5 .... p 34

(٣٩) Ellen Bayuk Rosenman, "A Room ...." p. 44

(٤٠) Virginia woolf, "A Room ...... p. 5

(٤١) المصدر السابق نفسه - ص ٦

(٤٢) Virginia Woolf, "Women and Writing ...." p.17

(٤٣) المصدر السابق نفسه - ص ٥٨-٦٠

(٤٤) Tillie Olsen, "Silences", Virago Press, 1994, p. 213

(٤٥) MicheleBarrett, "Imagination .... p. 12

النساء والرواية

تبدأ (الغرفة) بسؤال: «لكنكن قد تقولن اننا طلبنا منك أن تتحدثي الينا حول النساء والرواية. فما علاقة ذلك بغرفة خاصة بالمرء وحده؟»[1]

وكلمة «لكن»، التي تجسد بداية غير تقليدية، تشير، بين أمور أخرى، الى ان المرء لا يستطيع مقاربة مسألة «النساء والرواية» ببراءة.

وفي (الغرفة) يجري اكتشاف «النساء والرواية» من جانب امرأة هي ذاتها تكتب الرواية، مما يشير، بالضرورة، الى علاقة وثيقة بين المتحدث وما يقال.

وليس مما يثير الدهشة ان الراوية في (الغرفة) تعبر، أحياناً، عن الغضب، وتجسد، أحياناً أخرى، التهكم والسخرية. ففي الفصل الأول، مثلاً، عندما تحرم الراوية من فرصة ممارسة رغبتها الفكرية تقول: «أن تكون امرأة بلاء نازلاً على مكتبة شهيرة هو أمر يعكس اللا مبالاة الكاملة من جانب تلك المكتبة الشهيرة .. لن أطلب، مرة أخرى، أبداً، حسن الضيافة ذلك».[2] وهذا ليس تعليقاً تجريدياً، بل ان غياب التجربة يؤكده التكنيك التعبيري للمقالة. ويستند أسلوب وولف الى خلق راوية تروي الكيفية التي توصلت بها الى وجهات نظر معينة،

وهذا، بحد ذاته، جزء من موضوع «النساء والرواية».

و «النساء والرواية»، كما تشير وولف، بقناعة، موضوع يطرح كل أنماط التعصبات والرغبات. ولهذا فان المناقشة الروائية له يحتمل أن تشتمل على حقيقة أكثر مما تشتمل المناقشة الواقعية.

ويعود السبب الذي يجعل المرأة بحاجة الى غرفة خاصة بها لتكتب رواية الى ان الخصوصية والعزلة ضروريتان لإبداع رواية. وإذ تبحر الراوية، في مقطع مدهش، في ذهنها، بينما تتجول في أوكسبريدج، تواجه تعبير الرعب والسخط. فلماذا هذا التعبير؟ الجواب بسيط: «كان شماس كنيسة، وكنت امرأة. هذه هي حلبة السباق. وكان هناك الطريق حيث لا يسمح الا للباحثين الذكور بالسير فيه، أما مكاني فهو الحصى».(٢)

وقد نستطيع القول ان غرفة فرجينيا وولف نمط من أوديسة ثقافية حيث نرى شخصاً يجتاز أحداثاً مختلفة باتجاه الوصول الى مكان مستقر، أو، في هذه الحالة، رأي مستقر. ان متابعة الراوية عبر رحلتها - وملاحظة توقفاتها والطرق المختلفة التي يمكن بها تفسير تجربتها - ربما تكون أفضل طريقة لفهمها.

والحديث عن النساء والرواية هو، ببساطة، حديث عن كاتبات محددات. غير ان وولف تدرك، في تأملها، ان الموضوع أكثر براعة من مجرد كونه حديثاً عن أولئك الكاتبات. فقد يميز المرء ثلاثة معان لعنوان «النساء والرواية». فهذا العنوان يمكن ان يعني، أولاً، النساء وما هن عليه. وهذا المعنى قد يرتبط بالنساء عموماً بما هن عليه، وبطبيعتهن، وكيف يؤثر هذا على الرواية. ومن ناحية أخرى قد يرتبط

بالنساء اللواتي يبدعن الرواية ودراسة وضعهن.

وعلى أية حال يمكن ان نجد كلا التفسيرين في (الغرفة). ولوولف وجهات نظر حول تأثير وضع النساء على الرواية التي يكتبنها. فهي تعتقد، مثلاً، ان قيمهن تختلف، طبيعياً، عن قيم الرجال. وتلاحظ، في مرحلة معينة، مثلاً، ان كبريات كاتبات القرن التاسع عشر كن جميعاً بدون أطفال، وهي مستعدة لدراسة الكيفية التي يؤثر بها هذا الواقع على روايتهن.

وتقدم وولف، أيضاً، تفسيراً آخر لـ «النساء والرواية»، وبالذات «النساء والرواية التي يكتبنها». ويتركز الأمر هنا على ما هو مميز في رواية النساء لأنها مكتوبة من قبل النساء. فأي نمط من الرواية تكتب النساء لأنهن نساء، إذا ما افترضنا، خصوصاً، كما تفعل فرجينيا وولف، ان هناك شيئاً مختلفاً، بالأساس، في رواية النساء، في الشكل ربما، وكذلك في أمور أخرى؟

وهناك تفسير ثالث، فـ «النساء والرواية» قد تفسر باعتبارها «النساء والرواية التي تكتب حولهن». وهذا يعني النساء كموضوع للرواية. فقد يتساءل المرء: أي نوع من الرواية يكتب حول النساء؟ قد يكون هناك فرق عندما تكتب النساء مثل هذه الرواية عما يكتبه الرجال. وبالمعنى الأرسطي ربما تعتبر النساء، هنا، أساس مادة الرواية، المادة التي تصنع منها الرواية. وكما في التفسير السابق يمكن النظر الى النساء باعتبارهن الأساس الفعال لكتابة الرواية.

وعبر النص لا بد أن نلاحظ ان وولف غالباً ما تدرس كل هذه الموضوعات المتداخلة بشكل لا ينفصل على حد تعبيرها. وفي الفصل

الأول تفعل ذلك خصوصاً عبر عدسات التجربة الشخصية الروائية وفي الغالب عند وصف وجبتي طعام متخيلتين، واحدة في كلية النساء، والأخرى في كلية الرجال حيث يختلف الوضع تماماً. ويرمز الفرق بين الوجبتين الى الفرق بين فرص التعليم المتوفرة للرجال وتلك المتوفرة للنساء. وتلاحظ وولف ان التعليم الرسمي هو، دائماً، تقريباً، من نصيب كبار الكتاب، بينما كانت النساء، في معظم فترات التاريخ، مبعدات عنه.

وتنهي الراوية الفصل الأول بالتفكير «كم من البغيض أن يسجن المرء داخل غرفة، وكم هو أسوأ، ربما، أن يحرم من دخول غرفة مغلقة»[٤]، وتأمل أمان ورخاء جنس واحد، وبؤس وقلق جنس آخر، وتأثير التقاليد والافتقار اليها على عقل الكاتب. وتبقى هذه الأفكار ملازمة الراوية عبر الكتاب، ومعها تغادر أوكسبريدج.

وفي الفصل الثاني من (الغرفة) ينتقل المشهد الى لندن، ويتسع مدى رحلة الراوية التي تجد نفسها في المتحف البريطاني حيث «يقف المرء تحت القبة الهائلة». وتشير الراوية الى ان المرء قد يأمل، هنا، أن يجد «عطر الحقيقة»، ويكتشف اجابات على أسئلة من قبيل:

* لماذا يشرب الرجال النبيذ والنساء الماء؟
* لماذا يكون أحد الجنسين مرفهاً والآخر بائساً؟
* ما التأثير الذي يمارسه الفقر على الرواية؟
* وما هي الشروط الضرورية لإبداع عمل فني؟

وللاجابة على هذه الأسئلة تنظر الراوية في الكتب التي كتبها رجال عن النساء. ويمكن القول ان التركيز يتجه، الآن، ارتباطاً بمناقشة

موضوع النساء والرواية، الى النساء وما هن عليه. وتتساءل الراوية عن سبب كتابة الرجال أنماط الكتب التي يكتبونها عن النساء، ذلك انها تجد تفكير الرجال حول النساء مليئاً بالتعصب والتناقض.

وفي هذا الأطار تسعى وولف الى الكشف عن الآثار المدمرة للتاريخ الأدبي الذكوري على الكاتبات. فهي تكتب عن «شبح ميلتون»، موحية بعلاقة معقدة من الاحترام والتغريب والنهي تنتاب قراءة النساء للمعايير الذكورية. فلماذا يتعين أن يكون ميلتون شبحاً مخيفاً بالنسبة للنساء؟ يعود أحد الأسباب، ببساطة، الى انه أحد عمالقة الأدب الانجليزي، وربما يأتي بعد شكسبير بسلطته الطوطمية. ونحن نعرف ان مكتبة أوكسبريدج تحتفظ بمخطوطة قصيدته «ليسيداس»، وأن تشارلز لامب، كما أشرنا في الفصل السابق، كان مصدوماً لأن ميلتون كان قد غير سطراً فيها. ولسبب معين، بالتالي، فان ميلتون كان جزءاً من الايديولوجيا البطرياركية التي تفرض على النساء أن يكن لا منتميات. أما السبب الآخر لتحول ميلتون الى شبح مخيف فيتمثل في ان «ليسيداس» لا بد أن تكون قد انبثقت من عقل ميلتون مثالية وكاملة النضج مما يؤيد عبادة العبقرية، ويكبح الأسئلة السوسيولوجية والمادية التي طرحتها فرجينيا وولف حول الابداع. وبهذه الطريقة يصبح ميلتون شخصية أكبر من الحياة، وتزيد عظمته من تأثيره المثير للرهبة على الكاتبات.

وربما تضع وولف في ذهنها، أيضاً، محتوى التمييز الجنسي لقصيدته الشهيرة «الفردوس المفقود» التي يعتبر نقاد كثيرون أنها تعزز الأفكار البطرياركية حول تبعية النساء في موقفها من حواء. فآدم

وحواء غير متساويين في جنسهما:

«فمن أجل التأمل خلق هو والشجاعة
ومن أجل الرقة خلقت هي والجمال الساحر
هو من أجل الرب حسب، وهي من أجل الرب فيه»

وهذا المقطع يفترض الفوارق الجنسية المقولبة في الخلق الأصلي للرجال والنساء، ولا يمنح حواء الا علاقة مشروطة مع الرب عبر آدم. وفي موضع آخر تظهر حواء في الهيئة المألوفة للمرأة المغوية، التي يجلها آدم بسبب جمالها المادي، رغم انه يعترف بأن «طبيعتها .. وعقلها / وملكاتها الداخلية» صفات متدنية تابعة.

وباستحضار صورة الرب التي تلهمه وتهديه عند بداية القصيدة، يشير ميلتون، ضمناً، الى ان صوت الرب يتحدث عبره، مانحاً قصيدته سلطة إلهية مقدسة، بحيث ان الارتياب بـ «الفردوس المفقود» يعني الارتياب بصوت الرب. وفي حديثها عن «شبح ميلتون» تحاول فرجينيا وولف أن تفضح هالة القداسة، محولة شاعراً ألهمه الرب الى غول فولكلوري، مثلما حولت عمداء أوكسبريدج الى سرطانات بحرية.

وتتوجه وولف الى مستمعاتها من الطالبات متسائلة: «هل لديكن أية فكرة عن عدد الكتب التي تكتب عن النساء في مجرى عام واحد؟ هل تعرفن كم من هذه الكتب يكتبها رجال؟ هل تعلمن أنكن ربما كنتن أكثر المخلوقات موضوعاً للنقاش في الكون؟»[٥] وفي مواضع مختلفة من الغرفة تضيء وولف آراء الرجال بالنساء: «لماذا قال صموئيل بتلر:

ان الرجـال الحكمـا ء لا يبـدون رأيـهم في النسـا ء؟ .. ومما يؤسف له ان الرجـال الحكما ء لا يتـفـقـون على رأي في مـا يتـعلق بالنسـا ء. فـهـا هو الكسندر بوب يقول: معظم النساء ليست لديهن شخصية على الاطلاق. وها هو لابروييير يقول: النساء متطرفات، فهن إما أفضل من الرجال أو أسوأ منهن. ونجد تناقضاً صارخاً بين إثنين من الرجال المتوقدين ذكاء وقد عـاشا في الفـترة ذاتهـا. فجواباً على سؤال: هل النسـا ء جديرات بالتـعليم وقـادرات عليـه؟ نـابليـون يـجيب بالنفي، والدكتـور جونسـون بالايجاب. هل لديهن روح أم لا؟ بعض البرابرة يقولون إنهن بلا روح، ويؤكد آخـرون، على العكس من ذلك، ان النسـا ء مـقـدسـات، ويعـبـدوهن على هذا الأساس». [٦]

وتختـار وولف، من بين آخرين، السـيد أوسكار براوننغ، الذي كـان شخصيـة كبيـرة في كمبريدج، واعتـاد أن يمتحن طالبات كليـتي غيـرتون ونيـونهـام. كـان السـيـد أوسكار براوننغ يعلن عن رأيه: «ان الانطبـاع الذي تـخلفـه في ذهنـه الأوراق الامتـحـانيـة للطلاب، وبغض النظر عن الدرجة التي ينـالها الطالب، هو أن أفضل امرأة فكرياً هي أدنى مستوى من أسوأ رجل». [٧] وتضـيـف وولف قـائلة: «لم يكن السـيـد أوسكار براوننغ وحيداً في آرائه تلك، فقد كان هناك من ينشر مثل هذه الآراء في صحيفة السـاترداي ريفيو، كـان هناك السيـد غريغ الذي يزعم ان «جـوهر وجود النسـا ء يكمن في انهن تابعات للرجال، وعليـهن الخضوع لهم، كما يخضع الخـادم لسـيده. كـان هناك فيـض هائل من الآرا ء الذكـورية التي تؤكد ان لا شيء فكريا يمكن توقعه من النسا ء.» [٨]

وتتـوصل الراويـة الى اسـتنتـاج ان كـتب الرجـال حـول النسـا ء غـيـر

علميـة في أحسن الأحوال. وهذه الكتب التي يؤلفهـا الأسـاتذة، عـادة، تكتب في «الضـوء الأحـمـر للعـاطفـة أكـثـر مما في الضـوء الأبـيض للحـقيـقة».(٩) وغضـبهم واضح بسبب افـتـقـارهم الى الحـجة النزيـهة. وتتسـاءل الراوية عن سبب غضب الرجال على النسـاء. وتقول: «كيف يمكن تفسير غضب الأساتذة» خصوصاً ما دامت انجلترا «في ظل حكم البطريركية»؟(١٠)

الأسـاتذة يهـيـمنون على السلطة والمال والنفـوذ. وجـواب وولف ان الأمر مرتبط بالخوف. والأساتذة، وهم رجال كثر، غاضبون من النسـاء لأنهم يدركـون ان النسـاء يؤدين وظيـفة سايكولوجيـة أسـاسـيـة يخـشـون فقدانها. وهذه الوظيفة هي ضمان الثقة بالنفس.

وتشير الراوية الى ان كل امرئ يحتاج الثقة بالنفس لمواجهة الصراع الشاق، الصعب، الدائم، أي الحياة. ويحقق المرء الثقـة بالنفس من خلال الايمان بأنه مـتـفـوق على الآخرين. ولـهذا فـان الأسـاتـذة، كـمـا تسـتـنتج الراوية، غـيـر مهـتـمين بتبعـية النسـاء. ان مـا يهـمـهم هو تفوقهم الخاص الذي ظلوا يحتفظون به عبر الزمن من خلال رؤية الجنس الآخر.

وتقول الراوية ان «النسـاء خدمن طيلة هذه القرون باعـتـبارهن مـرايا تمتلك القوة الساحرة والفاتنة لتصوير الرجل بضعف حجمه الحقيقي».(١١)

وتلاحظ الراويـة، على نحـو تهـكمي، انه بدون تلك القـوة ربما تبـقى الأرض مـسـتنقعـاً وغـابة، وتـكون كل أمـجاد حـروبنا مجهـولة. ويـتعين علينـا أن نرسم حدود الأيل على بقايا عظام الضأن .. وذلك هو السـبب الذي يجعل نابليون وموسوليني يصران، بقوة، على تبعية النسـاء، ذلك انهن سيتوقفن عن تكبير الصورة ان لم يكن تابعات.(١٢)

وبالاضافة الى ذلك فان هذا يفسر لماذا يعتبر الرجل النقد الآتي من امرأة أكثر ضرراً من النقد ذاته اذا ما أتى من رجل. وتقول الراوية انه اذا ما قالت النساء الحقيقة فان الصورة في المرآة تنكمش وتتضاءل.

وتظل وولف تركز، في الفصلين الأول والثاني، بشكل رئيسي على الطرق التي عوملت بها النساء على نحو جائر سواء في الوصول الى التعليم، او في الطريقة التي يجري بها تصويرهن. وانه لمن المفهوم، ضمناً، في هذه النظرة، ان التحرر من مثل هذا الجور يكمن في التعامل مع النساء بالطريقة ذاتها التي يعامل بها الرجال. غير انه من المهم أن نلاحظ ان معايير التحرر هنا هي تلك المعايير التي حددها الرجال بالأساس.

ان ما سعى اليه الزنوج، أي حق الانتخاب أو حق الجلوس في مقاعد الباص الأمامية، كان شيئاً يتمتع به البيض. وتقترح وولف شيئاً مماثلاً للنساء. وهذا التركيز على التحرر، في إطار معياره الذكوري، يشكل، الى حد كبير، جوهر الفصلين الثالث والرابع من المقالة.

ففي الفصل الثالث من (الغرفة) تعود الراوية الى شهادة التاريخ. فما الذي يمكن أن نعرفه حول «النساء والرواية» من خلال دراسة ما يتعين على المؤرخين قوله في ما يتعلق بظروف حياة النساء في العصر الاليزابيثي مثلاً؟

هذه الفترة هامة، كما تشير الراوية، ذلك انه «لأمر غامض لماذا لم تكتب أية امرأة، خلال هذه الفترة، كلمة من ذلك الأدب الرائع بينما بدا كل رجل قادراً على كتابة أغنية او سونيتة».(١٢)

وما تكتشفه الراوية من التاريخ أمر محير وغائم. فمن ناحية كان

نصيب النساء، في العصر الاليزابيثي، هو العبودية، حيث كانت الزوجات يتعرضن الى الضرب دون ذريعة، والبنات يجري بيعهن لغرض الزواج. ومن ناحية أخرى - على خلاف كثير من الفترات الكلاسيكية أو الحديثة - صورت النساء بشكل بارز باعتبارهن مواضيع للأدب، شيئاً يكتب عنه الرجال بطريقة مثيرة للخيال غالباً.

ويقدم التناقض بين تصوير النساء والحياة الواقعية موقفاً غريباً حول «النساء والرواية». وكرد فعل على ذلك تدعو الراوية الى ما يسمى الآن «دراسات نسائية».

وعندما يعرف المرء كيف كان يجري تعليم النساء، مثلاً، وهل كانت لديهن غرف يجلسن فيها، يمكنه أن يعرف لماذا لم تكتب النساء الشعر. غير انه في غياب هذه المعطيات كان للراوية، وهي نفسها روائية، سبيل الى مخيلتها الخاصة. وبذلك نسجت صورتها الشهيرة عن شقيقة شكسبير. فالراوية تتخيل ان جوديث شكسبير كانت شابة تتمتع بعبقرية شقيقها، ولكن ليس بالفرص التي توفرت له. فهي لم ترسل الى المدرسة، ولم تشجع على التعلم في البيت، ولم تكتسب سوى خبرة ضئيلة بالحياة، ولم يكن لديها متنفس لعبقريتها. وعندما يهددها زواج مفروض عليها تهرب الى لندن راغبة في العمل كممثلة، غير ان طموحها يواجه السخرية فتضطر أن تكون عشيقة لرجل، واذ تجد نفسها حاملاً تنتحر. وتتصور الراوية ان هذا، او شيئاً شبيهاً به، كان من شأنه أن يكون مصير أية امرأة تتمتع بعبقرية شكسبير.

والمسألة الأساسية التي تطرحها وولف مسألة واضحة وصريحة تماماً. فهي مقتنعة بأن الإبداع يتطلب شروطاً معينة ظلت غائبة بالنسبة

للنساء. وهي تقول ان «عبقرية مثل شكسبير لا تولد بين الشغيلة الأميين المستعبدين».(١٤) ومما لا ريب فيه انها وجدت بين أمثال هؤلاء الناس غير انها كانت تفتقر الى صيغة تعبير. وبالاضافة الى ذلك فان صعوبات خلق عمل عبقري صعوبات كبيرة بالنسبة لأي شخص سواء كان رجلاً أو امرأة كما تلاحظ الراوية. وهذه الصعوبات تترك آثارها على أي فنان، لكنها أشد بالنسبة للفنانات اللواتي كانت الغرفة الخاصة بالنسبة لهن مستحيلة، الا اذا كانت العائلة ثرية جداً.

ولهذا فان الراوية تدعو الى «الدراسات النسائية» لمعرفة تأثير الحجم الهائل للرأي الذكوري على النتيجة التي تشير الى انه ما من شيء فكري يمكن توقعه من النساء. وترى الراوية انه من الصعب جداً على المرء أن يمتلك جرأة الخلق، ولكن كم هو مدمر للحيوية أن تواجه المرء دائماً بالقول: لا تستطيع أن تفعل هذا، أو: أنت عاجز عن القيام بذلك.

وفي (الغرفة) تتحدى فرجينيا وولف الافتراض المألوف القائم حتى في قرننا الحالي من ان النساء عاجزات فكرياً أو فنياً عن انتاج أدب عظيم.

ومنذ زمن فرجينيا وولف احتفظ البحث الأدبي والتاريخي لنا بابداع عدد كبير من النساء غير المعروفات حتى الآن بمن فيهن عدد ممن كتبن في زمن شكسبير.

وفي الفصلين الرابع والخامس من مقالة وولف يتحول التركيز الى تأملات في الكاتبات، الحقيقيات واللواتي ابتكرتهن المؤلفة. ويولى اهتمام في الفصل الرابع بالفكرة التي طرحت سابقاً وهي: تأثير

التقاليد على كتابة النساء. فوولف تعتقد ان النساء يختلفن عن الرجال في التاريخ الاجتماعي وكذلك في الطبيعة الأساسية، وقد مارست هذه الاختلافات تأثيرات هامة على كتابة النساء. وغني عن القول ان الكاتبات عوملن بشكل مختلف عن الرجال لأنهن نساء، فمارس هذا تأثيره على تطورهن.

وفي هذا الفصل يجري ايلاء اهتمام خاص بالنساء وهن عاجزات عن الكتابة بالحرية التي تمتع بها الرجال. فافتقار النساء الى حرية الرجال في اكتشاف أفق العالم، مثلاً، يوفر معياراً للاعتراف بالقيود المفروضة على قابلية النساء على الابداع. غير ان وجهات نظر مختلفة تظهر في هذا الفصل وتبقى سائدة في الفصل التالي، وهي ما يمكن تسميتها بوجهات نظر «نسوية».

فالتركيز هنا يجري على النساء اللواتي يتطورن بشكل مستقل عن الرجال، وعلى قابليتهن على التعبير التي تختلف طبيعتها عن قابلية الرجال. وربما جرى التفكير بأبراز هذه النظرة النسوية من وجهة نظر تحررية، غير ان دافعها واتجاهها مختلفان تماماً، اذ تتحول الى معايير نسوية.

وعلى أية حال فان الراوية تبدأ هذا الفصل بالتأمل في مجموعة من النساء اللواتي مارسن الكتابة في القرن السابع عشر. وتتجلى أهمية هؤلاء الكاتبات في انهن أول من مارسن الكتابة. غير انهن، باعتبارهن أوائل، تعرضن الى التشويه بهذه الدرجة أو تلك، اذ جرى النظر الى مساعيهن لممارسة الكتابة باعتبارها غريبة الأطوار تماماً. وتلاحظ الكاتبة إنهن كن، في أجواء سخرية المجتمع منهن، أو خشيتهن من هذه

السخرية، عاجزات عن الاحتفاظ بالموضوعية التي تعتقد الراوية انها ضرورية لابداع رواية عظيمة، اذ لم يكن بوسعهن التوقف عن التفكير بان العالم كان يدين ما يفعلنه. فهناك مثلاً الليدي وينتشلسي، التي امتلك الرجال (الطرف المعارض) القدرة على منعها من القيام بما ترغب به وهو الكتابة. وهناك دوقة نيو كاسل، ودوروثي أوزبورن، وأفرا بن، أول امرأة كانت تعيل نفسها ككاتبة محترفة.

وتتحدث راوية وولف عن الظروف غير الطبيعية التي عانت منها هؤلاء الكاتبات الرائدات. لنتعرف على قصة الليدي وينتشلسي كما ترويها وولف في (الغرفة):

«الحق انه كان عليها أن تشجع نفسها على الكتابة، على افتراض ان ما تكتبه لن ينشر أبداً، وأن تخفف آلامها، فتغني بحزن:

غنِّ لقلة من الأصدقاء، غنِّ لحزنك وبلواك
فلن يمنحك أحد أكاليل الغار
لتكن ظلالك كئيبة، ولتمكثي فيها قانعة

غير انه من الواضح انه لو كان بوسعها أن تحرر ذهنها من الكراهية والخوف، ولا تغمره بالمرارة والسخط، لظلت النار متقدة في روحها، لكننا نرى، بين حين وحين، ان كلماتها تتدفق شعراً صافياً:

لن تكتبي شعراً وأنت ترتدين الحرير الباهت
حيث تذبل هذه الوردة التي لا نظير لها

ومما يثير أعمق الأسى ان المرأة، التي كان بوسعها أن تكتب على هذا النحو، والتي كان ذهنها يتوق الى الطبيعة وتأمل الحياة، تجد نفسها مرغمة على السخط والمرارة». [١٥]

وتواصل وولف إضاءة مصير الليدي وينتشلسي:

«لقد عانت من الكآبة، على نحو مروع، وهو ما نستطيع أن نستوعبه، الى حد معين على الأقل، عندما نراها وهي تروي لنا وقوعها في قبضة تلك الكآبة:

ينتقصون مما أكتب، ويسخرون من استغراقي
حماقة عقيمة، أو ذنب وقح اقترفته

ويمكن للمرء أن يتبين ان ذلك الاستغراق، المحظور، هو الاستغراق غير المؤذي، في أن تجوب الشاعرة الحقول هائمة، حالمة .. ومن الطبيعي انه اذا كانت تلك هي عادتها وبهجتها، فلا بد أن تجد نفسها موضع سخرية». [١٦]

واذ تعيد وولف هذه الشاعرة الى الرف، يتحول اهتمامها الى سيدة عظيمة أخرى، الى دوقة نيوكاسل، الطائشة، الغريبة، التي كانت، شأن معاصرتها الليدي وينتشلسي، متقدة بنار الشعر، ومحاصرة بالظروف التي شوهتها. وعنها تقول وولف:

«لم يأخذ أحد بيدها، ولم يعلمها أحد، وكان أساتذتها يتملقونها. وفي القصر كانوا يسخرون منها. وقد تذمر السير إيغرتون بريدجز من فظاظتها، ووصفها بأنها لا تليق أن تكون امرأة من الطبقة الراقية

نشأت في قصور ملكية. وهكذا أغلقت أبواب بيتها في ويلبوك على نفسها، وعاشت وحيدة.

فأية رؤية للوحدة والطيش تلك التي يخلقها فكر مارغريت كافنديش في الذهن! كما لو أن خيارة عملاقة مدت نفسها، فغطت كل زهور الورد والقرنفل في الحديقة، وخنقتها حتى الموت. أي خراب وضياع أن تضطر تلك المرأة، التي كتبت تقول ان «أفضل النساء تربية هن أولئك اللواتي يتمتعن بأكثر العقول تهذيباً»، الى تبديد وقتها في كتابة الهراء، والغوص في أعماق الظلمة والعزلة والحماقة، حتى ان الناس كانوا يتزاحمون حول عربتها عندما تهم بالخروج. لا ريب ان الدوقة المجنونة تحولت الى شبح لبث الرعب في نفوس الفتيات الذكيات».[١٧]

وبعد أن تعيد وولف كتاب دوقة نيوكاسل تفتح رسائل دوروثي أوزبورن. وبما انه ما من امرأة عاقلة وحيية تستطيع أن تكتب كتباً، كما تعتقد السيدة أوزبورن، وهي تنتقد كتاب دوقة نيوكاسل، التي وضعت نفسها موضع السخرية، فان دوروثي أوزبورن «التي كانت امرأة حساسة جداً، وذات مزاج حزين»[١٨] لم تكتب سوى الرسائل. ولكن «أية موهبة تلك التي كانت تتمتع بها تلك المرأة الوحيدة، غير المتعلمة، في صياغة الجمل والمشاهد».[١٩]

وتدعو وولف مستمعاتها الى العودة الى أفرا بن، التي قدمت نموذجاً نادراً على قدرة النساء على كسب المال عن طريق الكتابة: «نصل الى المدينة، ونحتك بالناس العاديين في الشوارع. فقد كانت السيدة بن من الطبقة الوسطى، تتمتع بكل مزايا العامة في الظرافة

والحيوية والشجاعة، امرأة اضطرتها وفاة زوجها، وبعض المغامرات الطائشة التي قامت بها، الى كسب عيشها عن طريق براعاتها. فقد تعين عليها أن تعمل على قدم المساواة مع الرجال. ووفرت، من خلال عملها الشاق، ما يكفيها لسد حاجاتها. إن أهمية تلك الحقيقة تفوق كل ما كتبته .. ذلك انه هنا تبدأ حرية التفكير، أو إمكانية أن يكون العقل، بمرور الزمن، حراً في أن يكتب ما يشاء».[٢٠]

وتقول راوية وولف انه: «لولا أفرا بن ومثيلاتها من نساء الطبقة الوسطى الرائدات لم يكن لجين أوستن، والشقيقات برونتي، وجورج إليوت أن يكتبن .. وكان لزاماً على جين أوستن أن تضع إكليلاً من الزهور على ضريح فاني بيرني، وعلى جورج إليوت أن تمجد إليزا كارتر، المرأة المسنة الجريئة التي كانت تعلق جرساً على سريرها لتستيقظ مبكرة، فتبدأ تعلم اللغة الأغريقية. ان على كل النساء أن يضعن أكاليل الزهور على ضريح أفرا بن، ذلك انها كانت المرأة التي منحتهن حق التعبيير عن أفكارهن».[٢١]

وبرغم كل تلك الظروف غير الطبيعية التي حاصرت كاتبات الماضي، فانهن حققن، في أحيان كثيرة، نجاحات بارزة. ولا يقتصر هذا النجاح على كاتبات القرن التاسع عشر، بل يشمل كاتبات قرنين سابقين. وتفترض جين سبنسر، في كتابها الهام (نهوض الروائية: من أفرا بن الى جين أوستن).[٢٢] ان آيديولوجيا الاضطهاد التي تقصي النساء عن الكتابة لم تكن ثابتة، أو متماسكة كلياً. ففي القرن الثامن عشر نستطيع أن نرى نظرة الى الكتابة تربطها بالدور الأنثوي. وقد شجع هذا على احتراف النساء الكتابة، غير ان تأنيث الأدب، الذي

ساعد على تحفيز النساء على الكتابة، عرف الأدب باعتباره جنساً خاصاً يفترض أن يكون خارج الميدان السياسي، وان تأثيره على العالم غير مباشر، كما هو حال تأثير النساء. ولم تعنِ مكانة النساء الجديدة كمؤلفات، بالضرورة، سلطات جديدة لهن. ونجد أنفسنا، هنا، أمام مفارقة، ذلك ان الكاتبات قد ينهضن في وقت يكون فيه وضع النساء متدهوراً على العموم. لقد أشغلت كاتبات القرن الثامن عشر مكانة في تطوير الرواية أكثر أهمية مما يعتقد عادة، غير ان الشروط التي قبلت الكاتبات في ضوئها أسهمت، بشكل معين، في كبت مقاومتهن، ذلك ان كتابة النساء هي ليست حقوق النساء.

وترى سبنسر انه في بداية القرن الثامن عشر فتح طريق أمام الكاتبة لكنه كان ما يزال مليئاً بالمآزق والمخاطر. وكانت هناك توقعات عامة بشأن كتابة النساء: فموضوعها الرئيسي سيكون الحب، واهتمامهن الرئيسي هو شخصياتهن النسائية. وكانت فكرة ميل المرأة، طبيعياً، الى الفضيلة، وامكانية ممارستها تأثيراً أخلاقياً إيجابياً على الرجال، فكرة منتشرة، بمعنى انه يمكن، عبر مشاعر النساء الشفافة، تحفيز المشاعر الشفافة عند الرجال، وان هذا التأثير كان يفعل فعله الى حد ما. ومن هنا فان الكاتبات اللواتي كن يطمحن الى إحراز مكانة خاصة في الأدب كن مقيدات بشرطي الحب والأخلاقية. ومن الطبيعي انه يمكن أن يكون الشرطان متضادين. فموضوع الحب يمكن أن يؤدي الى كتابة مثيرة، وبالتالي لا أخلاقية، ومن ناحية أخرى يمكن للنزعة الوعظية أن تقتل الرومانسي، وهو خطر تجلى في وقت لاحق في بعض روايات القرن الثامن عشر. وكانت أمام الكاتبات المهمة المرهفة

للموازنة بين حساسية «أنثوية» تجاه الحب، وأخلاقية «أنثوية» مماثلة.

لقد ورثت روائيات القرن الثامن عشر دوراً من الكاتبات المسرحيات في القرن السابع عشر، غير ان علاقتهن مع أسلافهن لم تكن يسيرة دائماً. فالرواية تأخذ بالحسبان، ربما حتى أكثر من التراجيديا، التركيز على مآزق النساء وأحاسيسهن. لكن الروائيات تأثرن، حتى أكثر من الكاتبات المسرحيات السابقات، بالشرط المزدوج للابتهاج بالحب الرومانتيكي، وبقين أسيرات المعايير الأخلاقية المعاصرة الأكثر صرامة. وعندما حاولن انجاز هذا الشرط جسدن شخصياتهن النسائية وفقاً لايديولوجيا الأنثوية القائمة. وعلى الرغم من ان التعابير التي استخدمنها تغيرت بالتوافق مع كياسة القرن المتعززة، فان اهتماماتهن كانت متشابهة في ذلك الوقت. فقد جرى تعريف النساء وفقا لجنسانيتهن، وهكذا كان حال الكاتبات. وكان سلوك الروائية الجنساني موضوع اهتمام، كما هو الحال مع سلوك بطلتها. وقد تأثر الكتاب الرجال، أيضاً، بالشرط المتزامن للحب والأخلاقية، الذي كان نموذجياً في ذلك الوقت، لكن النساء ورثنه كشرط لذواتهن، وليس لكتابتهن فقط.

وارتباطاً بهذه التراجعات تأسست امبراطورية دهاء النساء كما تشير جين سبنسر. وهي امبراطورية منقسمة داخلياً بسبب الشروط المتناقضة التي وضعتها نماذج الأنوثة في المجتمع البرجوازي، وموقفه المتناقض من النساء اللواتي كن أول من أحرز ذلك. غير ان إنجازات ذلك المجتمع هامة وجديرة بالتذكر بحد ذاتها، وارتباطاً بالأرث الذي خلفه لنا، ذلك اننا اذ نراقب روائيات القرن الثامن عشر، وهن يسعين الى موازنة الحب مقابل الحكمة، والارتباط الجنسي مقابل استقلالية

المرأة، والرغبة مقابل الواجب، والأخلاقية مقابل الرومانسية، سنجد أنهن يشيدن، من تناقضات «الأنوثة» هوية لأنفسهن ككاتبات، وتقليداً نسائياً في الأدب.

ومع كاتبات القرن التاسع عشر يمكن اللمرء أن يبدأ دراسة «كتابة النساء» بطريقة أكثر رحابة، كنوع من الكتابة التي تتسم بطبيعتها الخاصة، والمستندة الى معنى أن تكون المرأة مرأة. ولكن لماذا كانت تلك البداية المختلفة في القرن التاسع عشر؟ تجيب وولف في مقالها (النساء والرواية) قائلة: «من الواضح ان التفجر الاستثنائي للرواية في القرن التاسع عشر في انجلترا بشرت به التغيرات الطفيفة الكثيرة في القوانين والاعراف والعادات. وقد توفر لنساء القرن التاسع عشر شيء من وقت الفراغ، وحصلن على شيء من التعليم. ولم يعد استثناء لنساء الطبقات العليا والوسطى أن يخترن أزواجهن. ومن المهم ملاحظة انه بين الكاتبات الأربع العظيمات - جين أوستن، إميلي برونتي، تشارلوت برونتي، وجورج إليوت - لم تكن واحدة تمتلك طفلاً، وكانت اثنتان منهن غير متزوجتين».(٢٣)

ومن ناحية أخرى تتساءل راوية وولف عن السبب الذي جعل كل كاتبات القرن التاسع عشر روائيات على الرغم من اختلافهن البين في المزاج والحساسية. تجيب وولف عن ذلك في مقالتها ذاتها: «رغم انه من الواضح أن الحظر على الكتابة قد أزيل، لكن يبدو انه كان ما يزال هناك ضغط شديد على النساء لكتابة روايات. ولم تكن هناك نساء أكثر اختلافاً في الميول والشخصية من أولئك الكاتبات الأربع. فلم يكن هناك ما يجمع بين جين أوستن وجورج إليوت. وكانت جورج إليوت

النقيض المباشر لأميلي برونتي. ورغم ذلك كانت الكاتبات الأربع يمارسن المهنة ذاتها .. كانت الرواية، وما تزال، الشيء الأسهل كتابة بالنسبة للمرأة. وليس من الصعب علينا أن نعثر على السبب. فالرواية هي الشكل الفني الأقل تطلباً للتركيز، اذ يمكن التوقف عن كتابتها أو الشروع بها بطريقة أسهل مما هو الحال مع المسرحية أو القصيدة. فقد كانت جورج إليوت تترك كتابتها لتعتني بوالدها. وكانت تشارلوت برونتي تركن قلمها جانباً لتقشر البطاطا. واذ تعيش المرأة في غرفة الجلوس المشتركة، محاطة بالآخرين، فانها مدربة على استخدام عقلها في مراقبة الشخصية وتحليل المشاعر. لقد تدربت المرأة على أن تكون روائية لا أن تكون شاعرة. وحتى في القرن التاسع عشر كانت المرأة تعيش، غالباً، وحيدة في بيتها ومع مشاعرها. وتأثرت روايات القرن التاسع عشر، التي كانت روايات رائعة، تأثراً عميقاً بحقيقة ان النساء اللواتي كتبنها أبعدن، بسبب جنسهن، عن أنماط معينة من التجربة. ومن المعروف ان التجربة ذات تأثير عظيم على الرواية، وهذا أمر لا جدال فيه. فأفضل ما في روايات كونراد، مثلاً، كان سينتهي لو أنه استحال عليه أن يكون ملاّحاً. أبعدوا كل ما كان تولستوي يعرفه عن الحرب كجندي، وعن الحياة والمجتمع كشاب ثري وفر له تعليمه الوصول الى مختلف أنماط التجارب، ستجدون (الحرب والسلم) رواية بائسة». (٢٤)

وتعيد ديل سبندر صياغة تفسير وولف لسر نجاح النساء كروائيات، واخفاقهن ككاتبات مقالة أو كاتبات مسرحيات أو شاعرات، حيث جاءت النساء، حسب ما تشير إليه وولف في (الغرفة)، متأخرات

الى مشهد الرواية، كما جئن متأخرات الى التعليم، وبحلول الوقت الذي بدأن فيه الدخول الى هذا العالم كانت كل الأشكال القديمة للأدب قد تحددت وأصبحت صلدة، وكانت الرواية وحدها فتية بما يكفي لأن تكون طيعة بأيديهن. ان هذا التفسير عملي ومعقول، رغم انه ربما ليس التفسير الكامل.(٢٥)

كانت ماري بيتون الراوية الخيالية التي نسمع صوتها في (الغرفة) هي أداة ذلك الجزء من شخصية وولف الذي افتتن بتفاصيل الظروف المادية لحياة النساء التي تثقل كاهلهن، وبحث في مصائر الكاتبات، وصور الأحداث المهلكة المرتبطة بشخصية جوديث شكسبير. وعندما انشطر هذا الجزء من تفكيرها أرسلها الى المتحف البريطاني لقراءة التاريخ والسوسيولوجيا والانثروبولوجيا، ودفعها الى قراءة سير الحياة واكتشاف «حياة المغمورات». وعندما فكر هذا الجزء من شخصية وولف بمستقبل رواية النساء، أدهشتها إمكانية انه بعد قرون من الأهمال يمكن الكتابة عن ظروف حياة النساء واختلاف قيمهن عن قيم الرجال وكتابتهن عن كتابتهم.

غير ان جون مبام يجد قوى أخرى توجه حجة وولف في اتجاه مختلف تماماً «فهناك، مثلاً، ذلك الجزء من شخصية وولف الذي يتحدث في روايتها (الأمواج) The Waves. فهي ليست مقتنعة، في نهاية المطاف، بذلك النمط من الرواية الذي أرادت فيه كارا مايكل، راوية (الغرفة) الخيالية الأخرى، أن تستكشف حياة النساء المعاصرات. وفي مقالتها (السيد بينيت والسيدة براون) تجادل وولف ضد الرواية الأدواردية بسبب اهتمامها بالبيوت التي نعيش فيها، وأشياء مادية

أخرى مثل الصحة والمال. فقد أحست بأن هذا النمط من النزعة المادية يستبعد أشياء هامة. وفي وقت لاحق، وفي مقالتها (الجسر الضيق للفن)، وهي بيانها الحداثي، أعلنت ان الرواية في المستقبل لن تستفيد كثيراً من قوة تسجيل الحقائق المدهشة، ولن تتحدث كثيراً عن بيوت ومداخيل ومهن الشخصيات .. ولن تكون على صلة وثيقة بالرواية السايكولوجية أو رواية البيئة. ويبدو انها تصف، هنا، روايتها (الأمواج) التي ترفض فيها، أكثرمن أية رواية أخرى، أن تظهر اهتماماً بظروف الحياة المادية. فنحن لا نعرف، مثلاً، ماذا يفعل برنارد، الشخصية الرئيسية، لتأمين معيشته، أما كونه متزوجاً أو أباً، فأمر لا يذكر إلا عرضاً، كما ان الرواية تصمت بشأن رغباته وجسده. غير اننا نجد هذا الرأي المثير للجدل في (الغرفة) نفسها، أيضاً، وفي (النساء والرواية)».(٢٦)

وتعود وولف، مرة أخرى، الى عائق الحياة العائلية بالنسبة للكاتبة في القرن التاسع عشر. صحيح ان هذا العائق لم يكن مشكلة بالنسبة لجين أوستن، حسب وولف، ربما لأنها كانت مقتنعة بأن تكتب عن الحياة العائلية فقط، لكنه كان مشكلة بالنسبة لتشارلوت برونتي التي كانت تتوق الى آفاق أرحب، والتي عانت شخصياتها بسبب عجزها عن الوصول الى تلك الآفاق. فقد كتبت برونتي تقول: «كنت أتوق الى قوة الرؤية التي يمكن أن تصل الى العالم الضاج بالحركة .. المليء بالحياة التي سمعت عنها، ولكنني لم أرها .. كنت أرغب في المزيد من التجربة العملية، والمزيد من التفاعل مع الآخرين، والاقتراب من الشخصيات المتنوعة بطريقة أبعد مما توفر لي».(٢٧)

وهكذا تقلصت رواية النساء بفعل القيود الاجتماعية التي ضيقت حدود التجربة. غير ان المعركة التحررية من أجل فرص متساوية للوصول الى التجربة لم تنته. فالراوية تواصل تأكيدها على ان العائق لا يتجلى، فقط، في امكانية الوصول الى التجربة الحياتية، وانما، ايضاً، في التعبير عن القيم، وتبدأ المناقشة، هنا، في التحول الى اتجاه نسوي متميز.

وبما ان الرواية ذات علاقة بالحياة الواقعية فان قيمها، كما تجادل الراوية، يجب ان تكون قيم الحياة الواقعية. وتقول الراوية انه: «من الواضح ان قيم النساء تختلف غالباً عن القيم التي صنعها الجنس الآخر، وهذا أمر طبيعي .. غير ان القيم التي تسود هي القيم الذكورية».(٢٨) وتلاحظ الراوية انه: «اذا تحدثنا بشكل عام فان كرة القدم والرياضة أشياء مهمة، أما الولع بالأزياء وشراء الملابس فأشياء تافهة، وهذه القيم تنتقل، بالضرورة، من الحياة الى الرواية».(٢٩) وان «الناقد يقول ان هذا الكتاب جيد لأنه يعالج موضوع الحرب، وذلك الكتاب تافه لأنه يعالج مشاعر المرأة في غرفة الاستقبال».(٣٠) ووفقا للراوية فان جين أوستن واميلي برونتي كانتا، وحدهما، ناجحتين تماماً في الكتابة كنساء، أي في التعبير عن القيم التي تميز النساء طبيعياً.

وفي طرحها موضوع الاختلاف في القيم تؤكد وولف اننا نجد هذا الاختلاف في كل مكان. وتشير الى ان تقييم أهمية الأشياء والظواهر مرتبط بالسياق الاجتماعي المحدد. وفي هذا الاطار تعيد وولف النظر في مقارنتها بين جورج إليوت وتولستوي. فربما كان لمواهب إليوت الفردية أن تزدهر لو انها عاشت بطريقة أكثر مغامرة، ولكن ليس لأن

الحروب النابليونية هي أكثر أهمية، دائماً، وأوتوماتيكياً، من حياة قرية إنجليزية عادية.

وبالنسبة لجين أوستن فانها تكتب روايات تعتبرها وولف نموذجية، ذلك ان «موهبتها وظروفها في انسجام مثالي مع بعضهما».[٣١] فروايات أوستن تركز، بالتحديد، على الحياة الخاصة لأفراد الطبقتين الوسطى والعليا، وموضوعها الرئيسي هو الزواج، ويبدو مداها، للوهلة الأولى، محدوداً. بل ان أوستن نفسها سمت رواياتها «قطعة صغيرة من العاج». كما ان أوستن، المنفية داخل غرفة الاستقبال، تنتقد على عدم مغامرتها بالخروج من هذه الغرفة.

غير ان غرفة الاستقبال يمكن أن يعاد تفسيرها بطرق مختلفة باعتبارها مكاناً لتجربة انسانية نموذجية. لماذا ننظر الى الاهتمام بالزواج، مثلاً، باعتباره انغماساً في الذات، وإطلاق عنان للأهواء؟ من المؤكد انه بالنسبة للنساء في أوائل القرن التاسع عشر كان من الصعب أن يكون هناك شيء أكثر أهمية طالما انه كان شاغلهن الفعلي ومصدر حياتهن الوحيد. وقد نتساءل مع وولف، أيضاً، لماذا يتعين أن يأخذ جمع المال أو خوض الحروب الأسبقية على العلاقات الانسانية. فقد تحمل غرفة الاستقبال كل أهمية ودراما ساحة المعركة، ولكن بطريقة مختلفة، ومن منظور مختلف. ولماذا لا يمكن لغرفة الاستقبال أن تطرح القضايا ذاتها التي يطرحها العالم الخارجي؟ ان التفريق بين الحياة الخاصة في البيت، والحياة العامة في السوق هو نتاج وهمي لمجالات مختلفة وليس بالضرورة وصفاً واقعياً للمجتمع الانساني.[٣٢] وهكذا فان القضايا العامة قد تعبر عن نفسها في غرفة الاستقبال، ولكن

بشكل رمزي الى حد ما. وبينما نرى عدداً قليلاً من شخصيات أوستن تمارس العمل فعلاً، فان هذه الشخصيات تعيش حياة تحددها العوامل الاقتصادية، وترتبط، بالتالي، على نحو وثيق بالعالم العام الذي يجري الزعم بأننا لا نجد القضايا الهامة إلا فيه. إن قطع أوستن العاجية الصغيرة خادعة، فعليها تنقش وجهة نظر انتقادية بشأن المال والسلطة والطبقة الاجتماعية تتجاوز حدود غرفة الاستقبال.

وفي (الغرفة) تبحث وولف موضوع تكافل الأجيال في الكتابة، والهوية الجماعية للكاتبات، اذ تقول ان «الأعمال الفريدة ليست ولادات منفردة منعزلة، بل هي حصيلة سنوات طويلة من التفكير المشترك للناس حيث تقف خبرة المجموع وراء الصوت المنفرد».[٣٣] وهي تستخدم هذا المجاز «الأمومي» لتطلق مقولتها الشهيرة: «نحن» كامرأة مع ان ذلك ليس دليلاً على تحررها من التوق الفردي. لكن التفكير عبر امهاتها منحها هويتها الجماعية الأولى، وكانت سيرتها تمريناً لتعزيز هذه الهوية، فتوسيع الـ «نحن» في عالم كاتبات الماضي والمستقبل هو الذي نما، في نهاية المطاف، ليعبر عن كل ضحايا الاغتراب والاضطهاد. وعندما فكرت وولف عبر أمهاتها الأدبيات، كانت تتأمل أدوارها الثلاثة كفنانة، ونسوية، واشتراكية، وهي أدوار متداخلة. وكانت تعني هنا، بين أمور أخرى، ان الرواية كانت منطقة نسائية منذ زمن بعيد، وان كل جيل من الكاتبات يؤثر على الجيل اللاحق، وان الاسلوب ينشأ في إطار تاريخي. وكانت تتوقع من «بناتها» الأدبيات أن يواصلن الطريق من النقطة التي توقفت عندها. ان الفنانة تحتاج الى إحساس بأهداف مشتركة، وتقليداً، وجماعة. وعندما عادت وولف الى كاتبات الماضي

والشخصيات النسائية في الأدب، فانما فعلت ذلك لتستعيد من الماضي احساساً بنفسها ككاتبة. فمقالاتها هي نظرات استعادية في خياراتها، حيث توجهت الى تلك النواحي في حياة المرأة التي يتعين على الكاتبة أن تتخذ بشأنها قرارات جريئة.

وعندما أكدت وولف على انه «من الواضح ان قيم النساء تختلف غالباً عن القيم التي صنعها الجنس الآخر ...»(٢٥) فانها أضاءت طريق التغيير لكاتبات المستقبل. وتنبأت بأن النساء سيواصلن الأضافة الى التقليد الأدبي لا في الرواية فقط، وانما في الأنواع الأدبية الأخرى، في الشعر والنقد والتاريخ. ولهذا فانها «تتطلع الى عصر ذهبي رائع، حيث تحصل النساء على ما حرمن منه لفترة طويلة - وقت الفراغ، والمال، وغرفة خاصة بهن»،(٢٦) كما كتبت في ختام مقالتها (النساء والرواية).

وربما تعتبر هذه المقالة نداء معركة، لكنها، أيضاً، وصف لسيرة وولف الأدبية. فعلى الرغم من أنها كانت تعتبر نفسها وريثة الروائيات العظيمات الأربع للقرن التاسع عشر، فانها كانت تحاول، أيضاً، أن تغرس روح الشعر في الرواية، وتغير شكل الجملة، فتغير، بالتالي، القيم القائمة، و«هذه ثورة أدبية واجتماعية في آن معاً».(٢٧)

وقد ربطت وولف في (النساء والرواية) بين الظروف المادية لحياة النساء وأشكال تعبيرهن، ورأت ان الاثنتين ستتغيران سوية. ورأت ان كاتبات المستقبل «سيبتعدن عن الاستغراق الشديد في الحقائق .. سينظرن الى ما هو أبعد من العلاقات الشخصية والسياسية، الى الاشكالات الأوسع التي يحاول الشاعر حلها، الى مصيرنا ومعنى حياتنا».(٢٨) وفي مقالتها (جسر الحياة الضيق) كتبت عن الحاجة الى

«الوقوف بعيداً خلف الحياة»، وهذا لا يعني انسحاباً من الحياة، وانما وسيلة لادراك النماذج الأخرى غير تلك المدونة سابقاً.(٣٩)

وفي الفصل الخامس تتأمل وولف ما هو مميز حول النساء وكتابتهن في العصر الحديث، وهي الفترة التي توجد فيها كتب أنتجتها النساء بالقدر ذاته، تقريباً، الذي فعله الرجال، والتي رفعت فيها كثير من القيود المعيقة. وهذه هي فترة ربما كانت النساء قادرات فيها على تقديم اسهامات تعتبر ممكنة لأنهن نساء. وفي مجرى هذا الفصل تتأمل الراوية اثنتين من هذه المساهمات:

* القدرة على تصوير النساء بطريقة أرحب، أي بطريقة تتجاوز تلك التي يصورهن الرجال بها.

* القدرة على تجسيد سمات الرجال التي يعجزون عن رؤيتها في أنفسهم.

وليس من دون أهمية أن تستطيع الفنانة المعاصرة، أيضاً، أن ترود مجالاً جديداً في تصويرها النساء، مثلاً، والعلاقات بينهن.

وتشير الراوية قائلة لنتأمل كيف ان الأدب سيعاني اذا ما جرى تصوير الرجال فقط بطريقة شبيهة بتلك التي صور بها الرجال، تقليدياً، النساء، باعتبارهم عشاق النساء فقط، وليس أصدقاء رجال آخرين، او جنوداً أو مفكرين أو حالمين.

وفضلاً عن ذلك جرى، في الواقع، إفقار الأدب بسبب التصوير المقيد للنساء على نطاق واسع. وان دور الفنانة المعاصرة ان تكتشف هذا الميدان الجديد، ان تصور «تلك الكلمات التي لم يقلها أحد أو قال نصفها، والتي تصاغ عندما تكون النساء وحدهن .. تلك الايماءات التي

تبدو غير مضاءة بالنور المتقلب للجنس الآخر»[٤٠]، وبالتالي رؤية النساء كما هن عليه وليس كما يظهرن للرجال.

وبسبب العلاقات الطبيعية التي تقوم بين الرجال والنساء، فان للكاتبات دوراً مميزاً يلعبنه في تصوير الرجال. فالنساء قادرات على رؤية جوانب في الرجال لا يقدرون على رؤيتها، ويحتاجون، كما تقول الراوية، الى أن يكونوا قادرين على تعلم السخرية في الرواية من «تفاهات الجنس الآخر، ولنقل خصوصياته، ذلك انها كلمة أقل إيذاءً».[٤١]

ان كتابات فرجينيا وولف حول (النساء والرواية) تشكل تحليلاً بارعاً للعوامل التاريخية التي تحدد إنتاج النساء الأدبي. وفي تفسير موقفها نجد انها استخلصت اتجاهاً مثيراً للجدل ربما لم يناقش ويقيّم على نحو واف حتى الآن. ومع ذلك لا يمكن تجاهل حقيقة أن بعض حججها متناقضة. ويمكن رؤية هذا التناقض، مثلاً، في تعامل وولف مع الشقيقات برونتي في (جين إير) و (مرتفعات وذيرينغ).

وتكشف (النساء والرواية) عن ان النساء سيصبحن، ارتباطاً بتغير ظروفهن الاجتماعية، قادرات، في المستقبل على إداء دور الشخص الذي يوقظ الدولة من سباتها العميق، وهو الدور الذي تولاه الرجال فقط حتى الآن.[٤٢]

لقد تحولت فرجينيا وولف، بانجازاتها التنويرية المذهلة في النقد والرواية، الى أم أدبية لجيل من الكاتبات المبدعات. وتقول إحدى «بناتها» من جيلنا المعاصر، الناقدة والباحثة الاسترالية ديل سبندر:

«كانت فرجينيا وولف، بالنسبة لي، إحدى النساء اللواتي أضأن

الطريق. فـ (ثلاثة جنيهات) هي دعوة متقدة للنساء كي يتشككن بمجتمع يهيمن عليه الرجال، و (الغرفة) - بين أمور أخرى - محاولة واعية لتأسيس تقاليد النساء. إنها مسعىً يظهر أن فرجينيا وولف أرادت أن تكتشف جذورها ككاتبة، والى أين تنتمي، والى أين تتجه، وتلقي ضوءها على كاتبات الأزمنة الماضية، اللواتي جاءت بهن من الظلال، حيث لم يجر استيعابهن إلا على نحو متقطع وغائم. وبقدرتها المبدعة على العودة الى النساء «الضائعات» ساعدت على أن تظهر لنا الكيفية التي يمكننا أن نصوغ بها الأواصر بين جيل معين والجيل الذي يليه، وتأسيس استمراريتنا، وخلق تقليدنا الخاص في عالم بطرياركي جعل من تراث النساء محجوباً.

لقد تعلمت الكثير من فرجينيا وولف، وكنت مقتنعة بالتفكير بأن المهمة هي العودة الى النساء «الضائعات» منذ زمن بعيد، ونفخ شيء من الحياة فيهن .. وقد لعب «التخيل» دوراً حاسماً في إعادة خلق تقليد النساء، وفي النموذج الذي قدمته لم تكن هناك قفزة عظمى في التأمل بموضوع اللقاء مع أفرا بن، أو التحدث الى آن فينتش، الكاتبتين اللتين أصبحتا نموذجاً بالنسبة لفرجينيا وولف».[٤٢]



هوامش

(١) Virginia Woolf, "A Room ."p. 3

(٢) المصدر السابق نفسه - ص ٧

(٣) المصدر السابق نفسه - ص ٥

(٤) المصدر السابق نفسه - ص ٢١

(٥) المصدر السابق نفسه - ص ٢٤

(٦) المصدر السابق نفسه - ص ٢٦-٢٧

(٧) المصدر السابق نفسه - ص ٤٩

(٨) المصدر السابق نفسه - ص ٤٩

(٩) المصدر السابق نفسه - ص ٣٠

(١٠) المصدر السابق نفسه - ص ٣٠

(١١) المصدر السابق نفسه - ص ٣٢

(١٢) المصدر السابق نفسه - ص ٣٢

(١٣) المصدر السابق نفسه - ص ٣٨

(١٤) المصدر السابق نفسه - ص ٤٤

(١٥) المصدر السابق نفسه - ص ٥٤-٥٥

(١٦) المصدر السابق نفسه - ص ٥٥

(١٧) المصدر السابق نفسه - ص ٥٦

(١٨) المصدر السابق نفسه - ص ٥٧

(١٩) المصدر السابق نفسه - ص ٥٧

(٢٠) المصدر السابق نفسه - ص ٥٨

(٢١) المصدر السابق نفسه - ص ٦٠

(٢٢) Jane Spencer, "The Rise of the Woman Novelist: From

Aphra Behn to Jane

Austen", Oxford, Basil, Blackwell, 1986

(٢٣) Virginia Woolf, "Women and Writing ....p. 45

(٢٤) المصدر السابق نفسه - ص ٤٦

(٢٥) Dale Spender, "Man - Made Language .... p. 211

(٢٦) John Mepham, "Virginia woolf .... p. 136

(٢٧) Virginia Woolf, "A Room .... p 62

(٢٨) المصدر السابق نفسه - ص ٦٧

(٢٩) المصدر السابق نفسه - ص ٦٧

(٣٠) المصدر السابق نفسه - ص ٦٧

(٣١) المصدر السابق نفسه - ص ٦٢

(٣٢) Ellen Bayuk Rosenman, "A Room .... p. 77

(٣٣) Virginia woolf, "A Room .... p 59

(٣٤) المصدر السابق نفسه - ص ٦٩

(٣٥) المصدر السابق نفسه - ص ٦٧

(٣٦) Virginia Woolf, "Women and Writing .... p. 52

(٣٧) James King, "Virginia woolf .... p. 426

(٣٨) Virginia Woolf, "Women and Writing .... p. 52

(٣٩) Gillian Beer, "Virginia Woolf: The Common ground", Edinburgh University Press, 1996, p.49

(٤٠) Virginia Woolf, "A Room .... p 76

(٤١) المصدر السابق نفسه - ص ٨٢

(٤٢) Virginia Woolf, "Women and Writing .... p. 19

(٤٣) Dale Spender, "There's Always Been A Women's Movement this Century", Pandora Press, 1983, p. 5

تقليد أدبي نسائي؟

من الدلائل على صلة فرجينيا وولف بالنسوية المعاصرة، كما تؤكد ميشيل باريت، أن إحدى المسائل التي تدرس في عملها حول النساء والكتابة وجود أسلوب أدبي نسائي، وهي مسألة تثير الكثير من الجدل. فالحجة بأن النساء لا يكتبن حول قضايا مختلفة عن تلك التي يكتب عنها الرجال، وإنما يكتبن عنها بطريقة مختلفة غالباً ما تكمن وراء النقد الأدبي النسوي، وربما تشكل أساس الاهتمام باعادة دراسة وتقييم كاتبات الماضي المختلفات.[١]

واعتقدت وولف، مثلما اعتقد تي. أس. إليوت، ان الكتاب بحاجة الى تقليد، وان ذلك التقليد يغذي الموهبة الفردية. وترى جوليت دوزنبير ان: «ما كان بالنسبة لإليوت، في مقالته الشهيرة (التقليد والموهبة الفردية)، تفاعلاً جلياً بين أصوات الماضي والصوت المتفرد للشاعر في الحاضر، كان بالنسبة لوولف معقداً بحقيقة أن أصوات الماضي كانت أصواتاً رجالية مهيمنة. وقد أثر عليها هذا المأزق لا كروائية وإنما كناقدة أدبية.»[٢] ومن هنا جاءت مجابهة وولف مع المؤسسة الأدبية الذكورية.

وكانت نقطة الانطلاق الدراماتيكية في الدراسات الأدبية في

العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين هي استعادة النساء كقارئات وكاتبات، وتميزت الدراسات الأدبية في العقد الأخير من القرن بوعي النساء بأنفسهن لا باعتبارهن قارئات بديلات للرجال، بل باعتبارهن قارئات نساء. وتبدو (الغرفة) بتأكيدها على الظروف التي تحكمت بالكلمة المكتوبة، وحثها على قراءة النساء للأدب الذي كتبه الرجال من جانب، واكتشاف النساء ككاتبات وقارئات من جانب آخر، ودعوتها المتقدة لاعادة كتابة التاريخ والثقافة «إيذاناً نبوئياً بفعالية الاتجاهات النسوية في أواخر القرن العشرين».[٣] وكلما نقبت وولف بصورة أعمق في كتابات الماضي أصبحت «أكثر قناعة بأن التمايز الجنسي كان العامل الأهم المميز في رد فعل القاريء على الكلمات.»[٤]

أما (ثلاثة جنيهات)، التي كتبت في ظل الحرب، - وهي هجوم أشد على البطرياركية باعتبارها المحفز على الحرب العالمية الثانية - فتدعو الى توحيد اللا منتمين، رجالاً ونساء، ضد الثقافة السائدة، وكانت فرجينيا وولف تريد، دائماً، أن تضيء للنساء منطقة الثقافة الأدبية التي يهيمن عليها الرجال بأسرها.

وكانت وولف في غاية الجرأة والتفرد بالنسبة لزمنها في التعبير عن افتراضاتها بشأن الثقافة. فقد أشارت الى انها استخدمت الماضي لغرض تعزيز نفسها ككاتبة، وبشكل خاص ليس ككاتبة رواية، وانما كاتبة نقد وتاريخ أدبي. ان قناعتها بأن تاريخ اللغة حدد تاريخ الكتابة والقراءة، وادراكها لأهمية الطباعة والنشر - وكانت هي نفسها ناشرة - في خلق قراء جدد، وتأكيدها على ان الكتاب العظام يظهرون من شبكة الثقافة التي يخلقها القراء والكتاب والتعليم ومؤسسات الرعاية،

واعترافها بأن الجسد ظل مهملاً في عملية البحث عن العقل، كل هذه الاهتمامات جعلت من مشروعها النقدي حاسماً بالنسبة للقارئات. ولم يحدث صدام وولف الفعلي مع المؤسسة الأدبية الذكورية إلا عندما فكرت بنفسها لا كروائية، وانما كناقدة أدبية. وكانت تشعر بأن توقها لتأسيس نفسها كناقدة أدبية في عالم الرجال قد جعلها تقلل من أهمية أدوارها الأخرى، وانها بعد (الغرفة) فقط تحلت بالشجاعة للتعبير عما كانت تجسده في كتاباتها النقدية.(٥)

وتشتمل نهضة وولف، حسب جولييت دوزنبير، على ظاهرتين مختلفتين: صلتها، على مستويات كثيرة، بفترة الحداثة الأولى، واحساسها بأنها ولدت ثانية عبر خلق تقليد بديل للقراءة والكتابة تعود جذوره الى العصر الأليزابيثي وما قبله.

ان الكثير من تجارب فرجينيا وولف الأولى مع النقد الأدبي تظهرها وهي تتبنى صوتاً ذكورياً، ولكن عندما أصبحت أكثر ثقة بنفسها كناقدة نبذت هذا الصوت، وبحثت، بدلاً من ذلك، عن طريق الى كتابة الماضي التي تنتمي الى النساء. فقد حثت النساء على القراءة لأنفسهن وتحويل الكتاب الى غرفة خاصة بهن. فأضاء توجهها نحو تقليد بديل المدى الذي كان فيه الكثير من الكتاب الرجال، أنفسهم، ينتهكون المعايير المقبولة للحياة الابداعية.

وعبر أصداء اللغة تعلن وولف عن استحالة تأسيس تقليد كتابة وقراءة يقصي أولئك الشعراء الرجال الذين يظلل بعضهم بعضاً في الحديقة. فرواياتها ومقالاتها تشتركان في وعي باللغة باعتبارها نسيجاً لخطابات موروثة، الأمر الذي يبعدها عن أي تعريف بسيط

للناقدة النسوية باعتبارها مستعيدة للكتابات الذكورية.[٦] انها تستخدم القراءة لكتابة نفسها، لوضع نفسها في النص. وكان بوسعها أن تكتب، كما فعلت الناقدة الفرنسية هيلين سيكسو في مقالتها الشهيرة (ضحكة ميدوزا)، بأنه «لا خشية من أن تخفي اللغة خصماً مختبئاً، فاللغة لغة الرجال والنحو نحوهم»، فقد كانت وولف تعتقد، شأن سيكسو، انه يجب على الكاتبة أن تعيد خلق لغة الرجال في صورتها الخاصة.

وفي (الغرفة) قدمت وولف الى جمهورها من النساء برنامجاً مذهلاً لدراسة جديدة لا تبقى فيها النساء مختبئات: «ان عدد الكتب التي كتبتها نساء يوازي، الآن، عدد ما كتبه الرجال تقريباً. واذا لم يكن ذلك صحيحاً تماماً، واذا كان الرجال ما زالوا أكثر انتاجاً، فمن المؤكد تماماً ان النساء لم يعدن يكتبن الروايات حسب. فهناك كتب جين هاريسون حول الآثار الأغريقية، وكتب فيرنون لي حول الجماليات، وكتب جيرترود بيل حول بلاد فارس، وكتب أخرى في شتى المواضيع التي ما كان يمكن لامرأة أن تتناولها قبل جيل مضى. فهناك قصائد ومسرحيات ونقد، وكتب في التاريخ وسير الحياة، وأدب الرحلات، والبحث العلمي، بل ان هناك عدداً، وان كان قليلاً، في الفلسفة والعلوم والاقتصاد.

ومع ان الروايات هي السائدة، فانها تغيرت بفعل ارتباطها بنمط آخر من الكتب. وربما تكون البساطة الطبيعية، والعصر الملحمي لكتابة النساء، في زوال، ذلك ان القراءة والنقد منحا الروائية أفقاً أرحب، وبراعة أعظم. وربما يكون الحافز على كتابة السيرة الذاتية قد انتهى. وقد تكون المرأة شرعت في استخدام الكتابة بوصفها فناً وليس وسيلة

للتعبير عن الذات. ووسط هذه الروايات الجديدة قد يجد المرء إجابة على عدد من الأسئلة المثارة».[٧] وكان على النساء أن يكتبن ذلك لا على أساس نموذج ذكوري، وانما نموذج نسائي حتى يمكن للقارئات أن يقرأن ليس ما يجده عالم الرجال مهماً وممتعاً، وإنما ما يدركنه، أنفسهن، باعتباره الهموم الأساسية للحياة.

وحتى لو ان وولف لم تستطع أن تؤسس شكلاً أدبياً نسائياً، فانها استطاعت أن تكتشف مواهب النساء الخاصة من خلال معايير مختلفة. فبالاضافة الى اكتشافات المحتوى والشكل، تقتفي وولف آثار «نوع مميز من التأليف النسائي – قد نسميه الأسلوب، أو التوجه، أو وجهة النظر – عندما تقوم بتقييم كتابة النساء، ذلك انه بمجرد اكتشاف ان المواضع الفارغة على رف كتب تروي قصة إبداع امرأة، فان عوائق وعقبات كتابة النساء تصبح تقليداً واقعياً.[٨] وهكذا فمن الادعاء بأن «المجهولية تسري في عروقهن» ينبثق التأكيد بأن «المجهولة» التي كتبت الكثير من القصائد دون أن تغنيها كانت، في الغالب، امرأة. ان الاحتجاب ونكران الذات في الأنثوية التقليدية لا يعوق التقليد الأدبي، بل يخلق نمطاً آخر من التقليد، مختلفاً عن التقليد الذكوري، ذخيرة غنية من الأبداع الذي يمتد الى *القصائد الغنائية* والأغاني الشعبية التي لا تجسد مجد مؤلفين بمفردهم.

ان استخدام وولف لأسماء راوياتها في (الغرفة): ماري بيتون، ماري سيتون، ماري كار مكايل جزء من هذا التقليد. فاسم «ماري» لا يبتعد كثيراً عن اسم «المجهولة»، وهو، شأن الأخير، مشترك بين مجموعة من النساء اللواتي يرتبطن، بشكل ما، بهوية مشتركة محددة.

وتبعث وولف بهن الحياة في القصة الجديدة لـ (الغرفة)، كعمة، ومديرة كلية، وروائية. وربما أمكننا القول ان منشدة أو شخصية القصيدة الغنائية ماري هاميلتون التي تنتظر موتها، هي نسخة أخرى من جوديث شكسبير. وبمعنى ما تؤسس وولف «ذاتاً» أنثوية محددة - مألوفة، أكثر مرونة، وأقل فردية من المفاهيم التقليدية للهوية. ومن موقعهن الاجتماعي الفريد، كما تتصور وولف، خلقت النساء طريقة خاصة لوجودهن في العالم، ومخاطبة الآخرين، وفهم أنفسهن.

ومن محو الذات ومجهولية التجربة النسائية المفروضة تأتي الخصائص التي تستعيدها وولف بسبب قيمتها الجمالية. فما تحبه وولف بشأن النساء هو «لا تقليديتهن»، «براعتهن»، و «مجهوليتهن». واذ حرمن من تأكيد الذات والتعبير الذاتي المباشرين، ومن امتيازات الجسد والعقل المتميزين بالعافية، تتمتع النساء بالحرية في التطور باتجاهات أخرى، وصياغة موقف جمالي نسائي متميز ينبثق عن هذه التحريمات.

لقد أثار موضوع التقليد الأدبي النسائي الكثير من الجدل وما يزال. ونحاول في هذا الفصل إضاءة المحاور الرئيسية لهذا الجدل.

ترى ناقدات نسويات ان فرضية التقليد النسائي الأدبي ولغة النساء المميزة لم يكن ممكناً البرهنة عليها تجريبياً. وتتساءل بام موريس في كتابها (الأدب والنسوية): «هل كتابة النساء مختلفة جوهرياً عن كتابة الرجال؟ وهل تشكل جماليات نسوية أصيلة ومتماثلة الهوية، أم أنه ينبغي النظر إليها باعتبارها جماليات مقاومة أكثر مما هي سمات حاضرة شمولياً وأبدياً في كتابة النساء؟»[٩] وتشير موريس الى أنه

كانت هناك محاولات لإقامة جماليات نسوية على أساس البيولوجيا والتجربة النسائية الخالصة، بقصد إيجاد صلة جوهرية بين طبيعة النساء وأشكال الكتابة «غير ان تلك المحاولات اتجهت الى إعادة انتاج جماليات نسوية باعتبارها جماليات معاناة».[١٠]

وأظهرت جوليا كريستيفا أنه لم يكن هناك تميز اسلوبي ملازم لكتابة النساء، وقالت انه «يبدو أن لا شيء في كتابات المرأة السابقة والحالية يسمح لنا بالتأكيد على ان هناك كتابة نسائية».[١١]

ولكن لنعد الى الناقدات النسويات المعاصرات الأخريات اللواتي بشرن بنهوض القارة الضائعة للتقليد الأدبي النسائي، إثر إنقاذ عشرات الكاتبات من النسيان، بحيث أصبح للنساء «أدب خاص بهن».

ففي أواخر سبعينات القرن العشرين، وارتباطاً بنهوض النسوية، ظهرت ثلاث دراسات هامة حول الكاتبات نظر اليها بعض النقاد باعتبارها جزءاً من تقليد أدبي نسائي، وهي كتاب إيلين مويرز (أديبات) - ١٩٧٦، وكتاب إيلين شوالتر (أدب خاص بهن) - ١٩٧٧، وكتاب ساندرا غلبرت وسوزان غوبار (المجنونة في العلية) - ١٩٧٩. واحتلت هذه الكتب الثلاثة مكانتها بين كتب النقد النسوي الكلاسيكية الحديثة. وتسعى هذه الكتب الى تحديد تقليد نسائي في الأدب على أساس ان «التقليد الأدبي النسائي ينبثق عن العلاقات المتواصلة النشوء والتطور بين الكاتبات ومجتمعهن».[١٢] فالمجتمع، بالنسبة لهؤلاء الناقدات، وليس الطبيعة البيولوجية، هو الذي يشكل إدراك النساء الأدبي المختلف للعالم.

ويعتبر كتاب مويرز المحاولة الأولى في توصيف كتابة النساء

باعتبارها تياراً عميقاً سريعاً وجارفاً يتدفق تحت أو على امتداد التقليد الذكوري الرئيسي.(١٣) وبسبب ان هذا الكتاب يرسم، للمرة الأولى، تفاصيل منطقة مجهولة نسبياً، فقد لقي ترحيباً واسعاً، حتى ان تيلي أولسن وصفته باعتباره «معلماً وكتاباً محفزاً يحدد مدى وعمق وتنوع الأدب الذي كتبته النساء». وربما كانت إيلين مويرز تستحق هذا الاطراء عام ١٩٧٧، غير ان النقد النسوي تطور في السنوات اللاحقة، الى حد كبير، بحيث انه يصعب على القارىء الحالي أن يشارك أولسن اعجابها.

وفي كتابها (أدب خاص بهن) تختلف إيلين شوالتر مع تأكيد مويرز على أدب النساء باعتباره «حركة» عالمية بدأت أواخر القرن الثامن عشر، مؤكدة، بدلاً من ذلك، مع جيرمين غرير على ان حقل الدراسات النسائية ليس معداً، حتى الآن، لاستخلاص تعميمات حول كتابة النساء. وتشرع شوالتر بـ «وصف التقليد الأدبي النسائي في الرواية الانجليزية منذ تشارلوت برونتي حتى الوقت الحاضر، واظهار كيف ان هذا التقليد مماثل لتطور أي ثقافة أدبية لجماعة معينة».(١٤) وتصوغ إيلين شوالتر، في سعيها لإستعادة الكاتبات، مفهوماً جديداً في النقد سمته «النقد النسائي» Gynocriticism، وهو مفهوم يصف قراءة ودراسة النصوص التي تكتبها النساء في إطار تقاليد الهيمنة البطرياركية.

وترى شوالتر ان ثقافات الجماعات المعينة أو الثقافات الجزئية مرت بثلاث مراحل رئيسية. فهناك، أولاً، المرحلة التي تسميها Feminine ، وهي مرحلة تقليد الصيغ السائدة، وإضفاء صفات ذاتية على المعايير

الفنية للتقليد السائد، وتفسيره للأدوار الاجتماعية. وتمتد هذه المرحلة من ظهور الاسم المستعار الذكوري في أربعينات القرن التاسع عشر حتى رحيل جورج إليوت عام ١٨٨٠. أما المرحلة الثانية التي تسميها Feminist فهي مرحلة احتجاج ضد المعايير السائدة ودفاع عن حقوق وقيم الأقليات، وتمتد من ١٨٨٠ حتى ١٩٢٠، وفيها جرى الحصول على حق النساء في الاقتراع. وهناك المرحلة الثالثة التي تسميها Fe-male، وهي مرحلة اكتشاف الذات والبحث عن الهوية، وتمتد من ١٩٢٠ حتى الوقت الحالي، وقد دخلت طوراً جديداً منذ سنوات الستينات.

ويحاول كتاب ساندرا غلبرت وسوزان غوبار (المجنونة في العلية) تزويدنا بفهم جديد لطبيعة التقليد الأدبي النسائي المتميز في القرن التاسع عشر[١٥]، ويطمح الى صياغة نظرية جديدة للابداع الأدبي النسائي. ويظهر الكتاب انه في القرن التاسع عشر (وما يزال الأمر هكذا حتى الآن) تقيم الايديولوجيا البطرياركية السائدة الابداع الفني باعتباره سمة ذكورية أساساً. وما دام الابداع يعتبر ذكورياً، فان الصور الأدبية السائدة للأنوثة هي خيالات ذكورية أيضاً. وهكذا يجري حرمان النساء من خلق صورهن الخاصة عنهن كنساء، وفرض التوافق مع المعايير البطرياركية السائدة عليهن.

ان إشارتنا الى هذه الكتب الثلاثة لا تعني انها الوحيدة التي بحثت في موضوع التقليد الأدبي النسائي، فقد صدرت بعدها، واعتماداً عليها في الغالب، كتب ودراسات كثيرة، غير ان هذه المصادر الثلاثة تحولت الى مصادر «كلاسيكية» ذات تأثير واسع.

لقد سعت الناقدات النسويات اللواتي يعرفن ان الاهتمام الأدبي تركز، في معظمه، على الكتاب الرجال، الى مكانة واعتراف بالكاتبات. ولكن الهدف لم يكن، ببساطة، تكييف النساء للتقليد الذكوري المهيمن، فقد أرادت أولئك الناقدات، أيضاً، كتابة تاريخ تقليد بين النساء أنفسهن. وتحذر شوالتر من مسألتين، فهي ترتاب في استخدام إيلين مويرز تعبير «الحركة» الذي يوحي بتطور راسخ مستمر في كتابة النساء، وتذكر الغيابات والفجوات والمقاطعات التي عرقلت ذلك التاريخ. وتعتقد شوالتر ان الكاتبات يختفين بسهولة من التاريخ الأدبي تاركات شقيقاتهن مجردات من السلاح، يصارعن لإعادة بناء التقليد المتصدع.

ومن ناحية ثانية تعتبر شوالتر ان مفهوم «المخيلة الانثوية» يمكن أن يؤكد الاعتقاد بفارق عميق، أساسي، حتمي بين طرق الرجال والنساء في ادراك العالم. وتلمح وجهات النظر «الحتمية الجبرية» و «البيولوجية» هذه الى ان هناك شيئاً جوهرياً في تجربة المرأة، وشيئاً عاماً مشتركاً بين جميع النساء. ويكمن الخطر هنا في ان التمايز الجنسي يمنح امتيازاً على حساب الطبقة او العرق، وان هذه الطريقة يمكن أن تصبح غير تاريخية وغير سياسية وفقاً لافتراض وحدة خالية من الاشكالية بين النساء في الثقافة والطبقة والتاريخ. وفي الوقت ذاته تعتبر شوالتر من أوائل من أكدن ان البحث عن الكاتبات شكل تحدياً سياسياً هاماً. ان طرح أسئلة من قبيل: أين الكاتبات؟ ما الذي منع كتاباتهن؟ كيف استجاب النقد الأدبي لعملهن؟ يقدم للنقد الأدبي عامل التمايز الجنسي، ويكشف عن النقد الأدبي باعتباره بنية. وقد

برهنت الفكرة الشائعة من ان الموهبة ستخرج الى الوجود، وان الكتاب «العظام» سيكشفون عن أنفسهم تلقائياً وحتمياً، على انها فكرة زائفة. ان ما يطرح من جانب النقد السائد باعتباره أحكاماً أكاديمية موضوعية ونزيهة يبدو الآن، بالنسبة للناقدات، مثقلاً بالقيمة ومريباً آيديولوجياً.

وارتباطاً بالموقفين المتعارضين بشأن التقليد الأدبي النسائي يمكن الاشارة الى تناقضين ظلا يلازمان النقد الأدبي النسوي سنوات طويلة. فكيف تستطيع النسوية، من ناحية، أن تتحدث عن إرغام النساء المديد على الصمت، وتؤكد، في الوقت ذاته، ان هناك تقليداً أدبياً ضيقاً متجانس التكوين، وبشكل رئيسي تراث النساء البيض من الطبقة الوسطى اللواتي عشن في انجلترا وأمريكا خلال القرن التاسع عشر والقرن العشرين؟ ان هذا التوصيف ينطبق على الكثير من الأعمال النقدية التي ظهرت خلال الستينات والسبعينات، وهي كتب تعتبر نصوصاً مؤسسة للنقد الأدبي النسوي.

واذا كانت النساء الأنجلو - أميركيات البيض مؤهلات لـ «أدب خاص بهن»، فماذا بشأن غيرهن من النساء، سواء في بلادهن أم في بلاد أخرى؟ لقد تعين على الروائية الاميركية السوداء أليس ووكر، ومثيلاتها من الكاتبات، أن يسعين الى تقاليدهن الخاصة، باحثات عن أسماء، وتواريخ، وعن نساء أسلاف. وفي عملهن هذا يدحضن القيم الأدبية السائدة، ويكشفن عن تجليات العنصرية داخل وخارج إطار الحركة النسائية، حيث النساء «الملونات» يواجهن اقصاء مزدوجاً عن مراكز السلطة في ثقافة المجتمعات الغربية «الديمقراطية» التي تفرض درجة من الامتثال من خلال إعادة إنتاج صور «المألوف». وقد جابهت

النساء «الملونات» التهميش المزدوج الذي يمارسه تحالف البطرياركية والعنصرية، وتعتبر المنظرة والناقدة الأدبية الهندية غاياتري سبيفاك مثالاً على هذه المجابهة من خلال كتبها الهامة، وبينها (في عوالم أخرى: مقالات في قضايا ثقافية).(١٦) أما النقد النسوي الأفرو - اميركي فقد أضحى يتمتع بهوية راسخة، ولعل كتابات أليس ووكر، وبينها (بحثاً عن حدائق أمهاتنا)(١٧) يعد مثالاً ساطعاً في هذا الشأن.

وفي إطار إشكالية التقليد الأدبي النسائي تثير ميشيل باريت مشكلتي القيمة الجمالية والمعيار النقدي، في كتابها الهام (اضطهاد النساء في الوقت الحاضر: مشكلات في التحليل النسوي الماركسي).(١٨) فرغم ان تفسير فرجينيا وولف يعد أكثر تماسكاً في صياغته من معظم التفسيرات الأخرى، حسب باريت، فان هناك حاجة الى تفسير أكثر عمقاً ووضوحاً لموضوع استقبال النصوص من وجهة نظر التمايز الجنسي (أو من أية وجهة نظر أخرى). فقد كان هناك إخفاق في التوصل الى نظرية للقراءة. ويعود السبب في ذلك الى انه يتعين على أي تحليل مثل هذا أن يواجه، مباشرة، إحدى أعقد المشكلات في الجماليات المادية: مشكلة القيمة، وهي مشكلة تجاهلتها وولف. وعلى الرغم من أنها تحدت الكثير مما شكل «معيار» الأدب العظيم لزمنها، فانها لجأت الى النمط الجمالي الخالص في عدد غير قليل من أعمالها النقدية. وظل الانشغال بمسألة القيمة والمعيار أمراً غير مرغوب فيه بالنسبة للنقد النسوي. ويبدو انه طرح كخيار بين خيارين محدودين. فأمامنا، من ناحية، وجهة النظر التي أمثلتها فرجينيا وولف، وهي ان الكاتبات لم يحققن إنجازات الكتاب الرجال، وهو ما يعزى الى القيود

المتأصلة تاريخياً في الظروف التي ينتج ويستهلك عملهن فيها. ومن ناحية أخرى هناك وجهة النظر التي تقول بأن النساء حققن ما هو مماثل في ما يتعلق بالقيمة الجمالية، وانهن يفكرن بطريقة أخرى لأمر يرتبط برد فعل المؤسسة الأكاديمية والنقدية التمييزية التي يهيمن عليها الرجال.

ان هذا الجدل عقيم (رغم انه مغرٍ باعتراف الجميع)، كما تشير باريت، ذلك انه يعيد إنتاج الافتراض القائل بأن التقييم الجمالي مستقل عن السياق التاريخي والاجتماعي. ولا ريب ان طرح المسألة على هذا النحو يعني رفض ما نعرفه، وهو ان التفاصيل الدقيقة للمبدأ الجمالي الرفيع ثقافياً تتميز بالخصوصية من ناحية، ومن ناحية أخرى ليس هناك أي إجماع عبر الطبقات، ناهيكم عن الثقافات، حول أي من النتاجات الثقافية يمكن أن يخضع لمثل هذه التقييمات.

وتحذرنا ميشيل باريت من مشكلة أخرى في خلق تقليد أدبي نسائي، ذلك ان البحث في هذه الاشكالية قد يواصل استخدام المفاهيم الجمالية التوفيقية، المرتبطة جوهرياً بالنظام الاجتماعي ذاته الذي يحاول التقليد الأدبي النسائي تقويضه. فالحديث عن تقليد نسائي في الكتابة يمكن أن يعزز الموقف السائد الذي ينظر، بارتياب، الى التاريخ الأدبي باعتباره سلسلة متصلة من الأسماء ذات الشأن. وبدلاً من «تمزيق» القيم الفردانية التي خلقت الاتجاه السائد قد تستبدل الناقدات النسويات، لا غير، الأحد عشر الأوائل من الرجال بامرأة واحدة، حسب تعبير باريت. ولهذا يمكن أن ندرس أفرا بن بدلاً من درايدن، وإيديث وارتون بدلاً من هنري جيمس، ودوروثي ووردزورث بدلاً من ويليام

ووردزورث. وهكذا فان الطريقة ذاتها التي بدا، دائماً، انها تجد غالبية الكاتبات مفقودات، تتحول، على نحو غير انتقادي، الى عزل التقليد النسائي، ليجري قبول المبدأ الأخلاقي الانسانوي الذي يدعم تلك الطريقة، باعتباره مبدأ فعالاً بالأساس، ولا يحتاج سوى توسيع امتيازه.
وكما تشير باريت فان مشكلة القيمة الجمالية أثبتت انها إشكالية بالنسبة للنقد الأدبي النسوي. وأدت معارضة بعض الناقدات النسويات تحدي مفاهيم أدبية تقليدية معينة، سوية مع توقهن الى ترسيخ أهمية كتابة النساء، الى مأزق نقدي. وتجادل باريت بأن التنافس مع التقليد الذكوري يخلق مثل هذه النهاية المسدودة. فمثل هذا النقد التنافسي يشير إما الى أن النساء لم يصلن الى مستوى الرجال لأنه لم يسمح لهن بذلك، أو الى أنهن وصلن الى مستوى الكتاب، لكن لم يجر تقييم إنجازهن حتى الآن. وفي كلتا الحالتين يعتبر التقليد الذكوري المهيمن مرجعية لكتابة النساء. وحتى اذا تجاوزنا مشكلة «المعيار» المعترف به، تبقى مشكلة القيمة الجمالية. لماذا نجد أعمالاً معينة أكثر امتاعاً وأهمية من أعمال أخرى؟ ترد باريت مؤكدة ان الحاجة الأولى تقضي بتحديد من «نحن». فالقيمة الجمالية ليست شاملة أو أبدية، ولا تقيم داخل النص، وانما محددة ثقافياً وتاريخياً، ومنتجة في فعل القراءة.

لننتقل الآن الى الاشكالية الأكثر تعقيداً التي تثيرها وولف في (الغرفة)، وهي إشكالية لغة المرأة، أو بتعبير أدق، علاقة المرأة باللغة، متجسدة في مفهوم وولف المحير حول «الجملة النسائية». لنقتبس، أولاً، ذلك المقطع الشهير في (الغرفة) الذي تطرح فيه وولف تصورها عن هذه الجملة::

«ان الجملة التي كانت متداولة في بداية القرن التاسع عشر ربما تشبه ما يلي: (كانت عظمة إنجازاتهم موضع نقاش مع أنفسهم، أن لا نقف، فجأة، دون الهدف، بل أن نغذ السير. ولم يكن بوسعهم أن يتمتعوا بإثارة وإشباع للرغبة أعظم من ممارسة فنهم وخلقهم الذي لا ينتهي للحقيقة والجمال. فالنجاح يحفز على المزيد من الدأب، والدأب ييسّر النجاح). تلك هي جملة رجل. وخلفها يستطيع المرء أن يلمح جونسون وغيبون والبقية. كانت جملة غير ملائمة لاستخدام المرأة. وقد تعثرت تشارلوت برونتي، بكل ما لديها من موهبة رائعة في كتابة النثر، وسقطت وهي تمسك بذلك السلاح الأخرق بيدها. وارتكبت جورج إليوت بها فظاعات لا توصف. أما جين أوستن فتطلعت إليها وسخرت منها، واستنبطت جملة طبيعية تماماً، رشيقة وملائمة لاستخدامها، ولم تحد عنها أبداً. ومع أنها أقل عبقرية في الكتابة من تشارلوت برونتي، فقد كان بوسعها أن تتفوق في التعبير ..».[١٩]

ومن المفهوم ضمناً في تأكيد وولف على انه «اذا كنا نساء فاننا نفكر عبر امهاتنا. ومن العبث أن نتوجه الى الكتاب الرجال العظام للمساعدة، رغم ان بوسع المرء ان يتوجه اليهم، كثيراً، لغرض المتعة»[٢٠]، ان الكاتبات يحتجن الكاتبات كأمثلة. فاذا أردن ان يكتبن «كنساء» فانهن بحاجة الى رؤية ان النساء قد كتبن (وليس، مثلاً، ان الرجال كتبوا، او ان هناك، ببساطة، كتابة). وقد تحولت وولف نفسها الى سلف جيل من النسويات اللواتي «يفكرن عبر امهاتهن». فقد مهدت طريق التعريف بكتابة النساء اللواتي جرى حجب وجودهن والتعتيم عليهن بسبب ثقل المعيار الذكوري. وأصبح مشروع وولف،

منذ ذلك الحين، «صناعة» واسعة النطاق في النشر والنقد. فهل يعني إبراز وجود مجموعة من كتابات النساء، المنشورة وغير المنشورة، تأسيس ذلك كتقليد مستقل له خط تطوره الخاص؟

في (الغرفة) تشير وولف، كما لاحظنا في المقتطف أعلاه، الى ان هناك ارتباطاً بين الاختلاف الجنسي واللغة. فالراوية تزعم أن الجمل المناسبة للرجال والنساء مختلفة. ويمكن أن يعزى الاخفاق عند تشارلوت برونتي وجورج إليوت الى مسعاهما للاستفادة من نموذج الجملة لدى الرجل، بينما صاغت جين أوستن جملتها الأنثوية، وكانت أكثر قدرة على التعبير مع أن موهبتها أدنى من موهبة تشارلوت برونتي.

ويبدو موقف وولف أكثر وضوحاً عندما تستعرض عمل دوروثي ريتشاردسون، الكاتبة التي اشارت في مقدمة كتابها الأول الى انها خلقت نمطاً نسائياً جديداً من الجملة. وبهذا الصدد تقول وولف: «لقد طورت وطبقت، لاستخداماتها الخاصة، جملة قد نسميها الجملة السايكولوجية الانثوية. وهي جملة ذات نسيج أكثر مرونة من نسيج الجملة القديمة، وقادرة على التمدد نحو الحد الأقصى، وايقاف الأجزاء الصغيرة الدقيقة، وتغليف الأشكال الأكثر غموضاً.[٢١] والمسألة الرئيسية التي تحددها وولف في عرضها لرواية دوروثي ريتشاردسون هو ان هذه الجملة ليست جملة امرأة جوهرياً، وانما هي كذلك بفضل موضوعها، والتجربة الاجتماعية المختلفة للنساء.

ويتسم موقف وولف من مسألة «لغة المرأة» بأهمية خاصة، ذلك انه يطلعنا، حسب ميشيل باريت، على رد فعلها تجاه بعض من معاصريها. فمن الواضح انها كانت تشعر بالمنافسة بينها بين الكاتبات الأخريات

المعاصرات لها، غير انها كانت متعاطفة، في الوقت ذاته، وعلى نحو ملفت للنظر، مع عملهن. وفي يومياتها حول وفاة ستيلا بينسون عام ١٩٣٣ تكشف عن بعض هذه المشاعر.

وتستكمل علاقة فرجينيا وولف المعقدة بعمل دوروثي ريتشاردسون بموقفها من كاثرين مانسفيلد، التي ربما كانت الكاتبة المعاصرة الأخرى القريبة الشبه من وولف في اهتماماتها الأدبية. ومرة أخرى نجد ما يلفت الانتباه في عرض وولف ليوميات مانسفيلد التي نشرت بعد وفاتها عام ١٩٢٣ وهي في الرابعة والثلاثين. وفيها تظهر عبارة «شديدة الحساسية» ثلاث مرات وفي المرتين الأوليتين ليس من دون نغمة تكريم ضمنية واضحة.

لقد أثارت دوروثي ريتشاردسون وكاثرين مانسفيلد اهتمام فرجينيا وولف بهما أكثر من الكاتبات الأخريات المعاصرات. فقد نظرت اليهما، شأن نفسها، باعتبارهما تحاولان الانفصال، بشكل واضح، عن أعراف الأدب التقليدية. وفي مقالتها (السيد بينيت والسيدة براون)، التي لا تعني بشكل خاص بكتابة النساء وانما بالتطورات الحاصلة في الرواية عموماً في القرن العشرين، تجادل وولف بقوة وباقناع لصالح رفض تقاليد الكتابة الوصفية السابقة.

هكذا، اذن، أوضحت وولف أن «جملة الرجل» التي ورثها ثاكري وديكنز وبلزاك من جونسون وغيبون وآخرين كانت غريبة على عقلها ومخيلتها. وترى جي. كريستين ساليم التي قامت بتحليل لغوي لأعمال وولف ان «استغلالها التركيز على الجملة يسمح لها بأن تكون انتقادية من دون أن تسمي الأسماء. فاستخدامها صيغة المبني

للمجهول يحجب الدور الذي لعبه الرجال في اضطهاد النساء، ويكشف عن عدم استعدادها لتسمية من يمارسون هذا الاضطهاد».[٢٢] ولكن هذا التقييم يتجنى على الحقيقة، فنحن نعرف ان وولف سمت الكثير من الأشياء بأسمائها، ووجهت الكثير من سهام السخط والكشف لأولئك الذين يستغلون التقليد لمحاصرة كلمات النساء واسكاتهن. ولا ريب ان حديثها عن «الجملة النسائية» يندرج، بمعنى ما، تحت باب السخط المعرفي.

ان المقتطف الذي أشرنا إليه يطرح عدداً من الأسئلة حول امكانية تمييز الاختلاف في الأسلوب اللغوي وفقاً لجنس الكاتب. فهو يشير الى الآصرة المحددة بين الاختلاف الجنسي واللغة، ولكن شكل هذه الآصرة متغير تاريخياً. فالجمل المختلفة مناسبة للرجل كما هي مناسبة للمرأة، فهويتها تسبق اللغة التي وضعت لـ «استخدامها» كوسيلة للتعبير، وان العامل التاريخي يحدد ما إذا كانت المرأة (أو الرجل) ستجد النمط الملائم من الجملة متيسراً. ان نمطاً واحداً من الجملة كان «شائعاً» في بداية القرن التاسع عشر، وكان ذلك النمط الذكوري. وكان بوسع المرأة أن تكتب تلك الجملة (كما تفعل وولف)، ولكن فقط عبر اختيار وتبني أدوات الرجل أو هويته. ولا بد ان افتقار المرأة الى التقليد، وندرة الأدوات أحدث أثراً سلبياً قاسياً على كتابة المرأة.

غير ان اللا تماثل الظاهري بين الموقف النحوي اللغوي يستحق نظرة أعمق. فجملة الرجل تبدو، للوهلة الأولى استئثارية ودالة على التملك: الرجل مع جملته الخاصة التي صاغها بنفسه، وبشكل يناسب استخدامه. الجملة تنتمي إليه لا الى المرأة. أما هي، فعلى العكس،

تقيم سلبياً بالارتباط مع الجملة الوحيدة المتيسرة (جملته) التي هي غير ملائمة لاستخدامها. وهذا التعارض بين الجملتين يشير الى وصول متفاوت الى أداة استخدام اللغة. فهناك ما يؤدي بجملة الرجل الى امتلاك حق الأسبقية بينما لا توجد جملة المرأة، وهي ليست «شائعة» أو متيسرة للاستخدام.[٢٣]

ولكن ينتهي الأمر، بالتالي، الى انه بالرغم من عدم وجود جملة نسائية، فان بعض النساء قد يشكلن استثناء من جملة الرجل: «لقد تطلعت إليها جين أوستن، وسخرت منها، واستنبطت جملة طبيعية تماماً، رشيقة وملائمة لاستخدامها ولم تحد عنها أبداً». ولكننا نعود هنا الي مسألة الكاتبة الاستثنائية، المرأة الاستثنائية. فاذا كانت جين أوستن امرأة قادرة على قول جملتها الخاصة، فان ذلك يلقي ظلال الشك على العجز العام الذي ينسب الى النساء اللواتي يعانين من ندرة في الأدوات. فما هي علاقة ما هو «ملائم» لكاتب معين، رجلاً كان أم امرأة، بما هو عام بالنسبة لجنس الكاتب (أو طبقته، أو عرقه .. بقدر تعلق الأمر بهذا الموضوع)؟ وماذا يعني «استنباط» ما هو «طبيعي»؟ واذا كان بوسع جين أوستن أو فرجينيا وولف أن تفلح في صياغة جملة تلائم استخدامها، فلا بد أن يكون هناك شيء من الشك في شمولية الادعاء بالتقسيم الجنسي للجمل. ان الحالة الاستثنائية الخاصة تدحض القاعدة، وتشير الى نمط مختلف من التحليل الاسلوبي. ان جملة الرجل / جملة المرأة تقسم العالم اللغوي الى قسمين: الكاتب رجل أو امرأة، والجملة دليل كاف على جنس الكاتب. ان جملة جين أوستن / جملة جورج إليوت تشير الى مستوى من المتانة والخصوصية يرفضها النموذج

الأساسي لخضوع النساء القسري للحالة اللغوية السائدة التي لا توفر لهن مكاناً. واذا ما قرأنا بطريقة استعادية، فان جملة الرجل قد تلمح، كما هو حال المرأة، الى الجملة المتيسرة للرجل. والفارق الحاسم في هذه الحالة ليس بين الجنسين، وانما بين الكتاب المبدعين الذين يخلقون جملهم الخاصة، سواء كانوا رجالاً أو نساء، والكتاب الآخرين.

ولكن يبدو انه ما من بحث جاد في اللسانيات التجريبية كشف، بالتحديد، عن طبيعة السمات الخاصة لـ «الجملة النسائية» أو الخصائص الجنسية التي تحدد «جملة الرجل» بالنسبة لوولف. ورغم ان مختصات باللسانيات، بينهن ديل سبندر، أظهرن ان هناك سلوك كلام ومفردات رجالية ونسائية مختلفة الى حدٍ ما، فان بحثهن لا يقر، في الواقع، موقف وولف كما ترى ساندرا غلبرت وسوزان غوبار في كتابهما الهام (الأرض المتنازع عليها: موقع الكاتبة في القرن العشرين)[٢٤]، ذلك أنهن - رغم تحليلهن النقدي للاتماثل في المفردات وتركيب الجملة، والضمائر «الذكورية»، وكذلك نماذج بناء الجملة المرتبطة بالتمايز الجنسي، وتكرار المقاطعة أثناء الكلام، واختيار المفردات - لا يتفقن على ما اذا كانت النساء يتحدثن لغة مميزة، أو ما اذا كان بوسعهن التوصل الى التكلم بمثل هذه اللغة. والحقيقة ان الباحثات يظهرن أكثر اقتراباً من جوهر المسألة عندما يتخلين عن المشاريع التجريبية تماماً، ويدرسن نظريات «التقابلات المتسلسلة» للغة البطرياركية التي عبرت عنها هيلين سيكسو، وباحثات نسويات فرنسيات أخريات كجزء من مسعاهن لتصور لغة جسد نسائية. غير انه في حين تبدو هذه المحاولات عاجزة عن الكشف عن «الكمال» النظري الذي يبدو ان (الغرفة) تعد

به، فان كلمات سيكسو، ولوسي إريغاري أيضاً، غالباً ما تبدو غامضة في سعيها لـ «ابتكار التاريخ الآخر» ووصف المرأة باعتبارها شيئاً خاضعاً للرغبة التي يريد الرجل أن يترك بصماته عليها. والحقيقة انه يبدو غريباً أن تلاحظ جوليا كريستيفا ان اللغة في كتابة وولف ينظر إليها من وجهة نظر جسد متشنج على حد تعبير الباحثة الفرنسية.

وتشير ساندرا غلبرت وسوزان غوبار الى ان وولف استخدمت ما كان «فانتازيا»، أساساً، بشأن البنية اللغوية الطوباوية - «الجملة النسائية» - لتحدد (وربما لتخفي) رغبتها في إعادة النظر لا في لغة المرأة، وإنما في علاقة المرأة باللغة. وتجادل غلبرت وغوبار بأن وولف، عندما توسع حلمها بالمرأة الكاتبة ماري كارمايكل في (الغرفة)، فانها تعني، بوعي جزئي على الأقل، ان ماري الخيالية انتصرت لا بخلقها جملة جديدة كوحدة نحوية، وإنما بقلب الجملة كحكم محدد، الجملة كحكم محرم، ظلت المرأة، بواسطتها، بعيدة عن الاحساس بأنها يمكن أن تكون متضلعة تماماً في اللغة.

هكذا، اذن، تتجلى التباينات الحادة في تفسير التقليد الأدبي النسائي. ومهما يكن من أمر هذه التباينات يبقى الأثر الايجابي لتيسر تقليد كتابة النساء في انه يجعل تجربة المرأة مرئية، وهي، كما أسلفنا، أقصتها التقاليد السائدة وشوهتها.

وليس من الغريب، من ناحية أخرى، أن تختار فرجينيا وولف، في نقدها الكاتبات الحديثات، التركيز على أولئك المنشغلات بمشروع مشابه لمشروعها في تحدي التقاليد في الأسلوب والشكل الأدبيين. غير انها عندما درست تقليد كتابة النساء، في إطار تطورها التاريخي، أكدت

على ان إدراكها لهؤلاء الكاتبات يقوم على أساس التقييم التاريخي لعملهن. فهي لا تحكم عليهن بمعايير طبقتها على كاتبات عصرها، وانما وفقاً لما اعتبرته مساهمتهن في الأدب، في الوقت الذي كن يمارسن فيه الكتابة. وكما هو واضح من (الغرفة)، ومن كتابات أخرى، فان وولف كانت مهتمة، الى حد كبير، لا بحياة الكاتبات الأول فقط، وانما، أيضاً بالتطور الاجتماعي والتاريخي لدور الكاتبة.

لقد درست وولف التطورات المستقبلية بما يعكس معياراً لاهتمامها بمسألة التقليد الأدبي النسائي، وتأكيدها على أهمية السياق التاريخي الذي انتجت فيه الكاتبات عملهن. واذا عدنا الى مقالتها (مهن للنساء) لرأينا، ثانية، ملاحظتها حول الصعوبات التي واجهتها في التحدث صراحة حول قضايا الجنسانية، فقد أثبتت مسألة «قول الحقيقة حول تجاربي الخاصة كجسد» انها مسألة عسيرة المعالجة.(٢٥)

هوامش

(١) Virginia woolf, "Women and Writing .... p. 24

(٢) Juliet Dusinberre, "Virginia Woolf's p. 5

(٣) المصدر السابق نفسه - ص ١

(٤) المصدر السابق نفسه - ١٤

(٥) "The Diary of Virginia woolf", Vol. 4 p. 25

(٦) Gayle Green and Coppelia Khan, eds., "Making a Difference: Feminist Literary Criticism", London, Methuen, 1985,p. 65

(٧) Virginia Woolf, "A Room p. 72

(٨) Ellen Bayuk Rosenman, "A Room p. 81

(٩) Pam Morris, "Literature and Feminism", Blackwell, 1993, p. 84

(١٠) المصدر السابق نفسه - ص ٨٤

(١١) Toril Moi, "Sexual / Textual p. 163 (١٢) Elaine Showalter, "A Literature . p. 12

(١٣) Ellen Moers, "Literary Women: the Great Writers", New York: Doubleday, 1976, p. 63

(١٤) Elaine Showalter, "A Literature p. 11

(١٥) Sandra Gilbert and Susan Gubar, "The Mad Woman in the Attic: The woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination", Yale University Press, 1979, p. xi

(١٦) Gayatri Spivak, "In Other worlds: Essays in Cultural Politics", Routledge, 1988

(١٧) Alice Walker, "In Search for our Mother's Gardens",

Women's Press, 1984

(١٨) Michele Barrett, "Women's Oppression Today: Problems in Marxist Feminist Analysis", London, Verso and LNB, 1980

(١٩) Virginia Woolf, "A Room .... p. 69-70

(٢٠) المصدر السابق نفسه - ص ٦٩

(٢١) Virginia Woof, "Women and Writing .... p. 191

(٢٢) Dale Spender, "Man - Made Language .... p. 201

(٢٣) Rachel Bowlby, "Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf", Edinburgh University Press, 1997, p. 25

(٢٤) Sandra Gilbert andf Susan gubar, "No Man's Land: The Place of the woman Writer in the Twentieth Century", Yale University Press, Vol. 1, 1988, Vol. 2, 1989.

(٢٥) Virginia Woolf, "Women and Writing .... p. 62.

غضب الكاتبة

استأثر موضوع «الغضب» في (الغرفة)، وهو إشكالية أخرى مثيرة للجدل في أعمال فرجينيا وولف، باهتمام كبير من جانب نقادها ودارسيها. وشأن الاشكاليات الأخرى في نقد وولف ورواياتها تباينت الآراء في تفسير هذا الغضب وتعبير وولف عنه وكبتها له. ولكن دعونا، أولاً، نتفحص بعض النواحي الهامة في مفهوم «الغضب».

لنبدأ بنموذج التاريخ الأدبي للنساء، الذي كشفت عنه وولف عبر شخصيتها الخيالية جوديث شكسبير، التي تجسد مثالاً على المصير المأساوي للنساء الموهوبات اللواتي كانت الثقافة البطرياركية ترغمهن على الصمت، وان لم تستطع، فتدفعهن الى الجنون. ففي هذا النموذج من تاريخ النساء الأدبي نجد الغضب سمة لرد فعل «النسائي» (البيولوجي) على «الأنثوي» (الاجتماعي - الثقافي). وهو، أيضاً، آلية تربط حلقات سلسلة السلف الأدبي من النساء. وتستشهد إيلين مويرز بفرجينيا وولف باعتبارها «الأكثر تألقاً من بين جميع نقاد أدب النساء، والأكثر حساسية تجاه سمة الغضب النسائي».(١) وكما أشارت توريل موي فان ساندرا غلبرت وسوزان عوبار أثبتتا ان «الغضب هو الدلالة الايجابية الوحيدة للوعي النسوي».(٢) وبالنسبة لغلبرت وغوبار

تعتبر شخصية المرأة المجنونة في كتابات النساء «بمعنى ما، عادة، بديل الكاتبة، صورة قلقها وغضبها .. خلقت لكي تستطيع الكاتبات التوصل الى تفاهم مع مشاعرهن النسائية المتفردة في التشظي، واحساسهن الحاد بالتناقض بين ما هن عليه وما يفترض أن يكن عليه».[٣] ومن خلال دراستهما لفرجينيا وولف تشخص غلبرت وغوبار الكاتبة في الفترات السابقة في نزاع مع المجتمع ومع نفسها، لأن دوافعها الابداعية تستدعي منها أن تقاوم الأدوار «الانثوية» المقبولة.

ومن الأهمية بمكان ملاحظة ان صورة الفنانة التي تتميز بالغضب والاغتراب تنبثق - وظلت، في الواقع، مرتبطة تماماً - عن صورة ذكورية للابداع في القرن التاسع عشر.[٤] وفي مقالتها (البطرياركية والقارئة) تكشف ساندرا غلبرت عن صلة الكاتبة بالشخصية الرومانتيكية المغتربة: «ان الكاتبة التي تطرد على يد أشقائها الأكبر، وتلقن الاذعان، ويفرض عليها الصمت - في الخيال ان لم يكن في الواقع - لا بد، غالباً، أن تطوف متثاقلة في استغراق حالم كئيب مثل أبطال بايرون، مثل الشيطان، ومثل بروميثيوس».[٥] وبطريقة مماثلة تجادل كاثارين ستيمبسون، أيضاً، بأنه تعين على الكاتبات عموماً الصراع من أجل التغلب على التقليل من قيمة أنفسهن كمنتجات للثقافة العامة، وتعين عليهن أن يواجهن أعمالهن وقد عوملن باعتبارهن تافهات، ونفين الى «مجالات عقيمة» و «أشكال مزدراة» مثل الرسائل واليوميات وقصص الأطفال.[٦] ويشير مجاز مثل هذه التوصيفات للابداع الى الفنانة باعتبارها منبوذة. ونستطيع أن نرى معيار غضب الكاتبة وصورتها كشخصية رومانتيكية منبوذة في بنية معظم

الأنطولوجيات عن كتابة النساء.

وبالاضافة الى الافتراض بأن الكاتبات يشتركن في الاستجابات للغضب والاغتراب، يزعم المؤرخون الأميركيون والبريطانيون بأن الكاتبات في القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر اشتركن، أيضاً، في قيم ورغبات معينة متأصلة، مع نساء القرنين التاسع عشر والعشرين. وتقول ماري بوفي في دراستها عن وولستونكرافت وأوستن وماري شيلي ان الكثير من صور السلطة التي درستها ما تزال تميز المجتمع الأميركي: «وربما كان الأكثر أهمية أن كثيراً من القيم والتحريمات ما تزال قائمة، وتترسب عميقاً في طبقات ثقافتنا ولا وعينا. وما تزال التجربة السايكولوجية لكثير من النساء تكرر النماذج التي لاحظتها في حياة وأساليب هؤلاء النساء الثلاث».(٧) ولم تؤكد تواريخ النساء الأدبية استمرارية التجارب النسائية فقط، وانما اتجهت الى تأكيد ردود الفعل العاطفية تجاه تجارب انسانية مميزة مثل الولادة والاستجابات السايكولوجية للتوتر الاجتماعي كالعزلة والظلم باعتبارها ردود فعل ثابتة. فالوحدة هي الوحدة، والغضب هو الغضب، سواء أحست بهما راهبة من القرن الثالث عشر أو استاذة من القرن العشرين.

لقد عرّفت معظم الباحثات النسويات الغضب باعتباره الصيغة المميزة لكتابة النساء، واذا لم تكن المرأة غاضبة في كتابتها فذلك يعني، بالنسبة لهن، ان قيم الثقافة السائدة قد احتوتها. غير ان هذا التعميم ينطوي على خطر اقصاء من تخلو كتابتهن من الغضب. ولكن هل ان هذا التأكيد على الغضب باعتباره العنصر المحدد للكتابة النسوية التاريخية هو حقاً إعادة نظر في الماضي الأدبي تخلق الاحساس

بالشراكة الأدبية والتقليد الأدبي للكاتبات؟

كان تعبير النساء عن الغضب من أعظم المحرمات في العصر الفكتوري، وكان كبته وقمعه شرطاً مطلقاً لحياة المرأة في ذلك العصر. ولم يكن لوولستونكرافت والشقيقات برونتي أن يدافعن، علناً، عن حق المرأة في الغضب، بينما تمكن الكتاب الرجال الحساسون من التعبير عن غضب شخصياتهم النسائية بصورة أكثر انفتاحاً وصراحة من النساء. وقدم ميريديث ووايلد وإبسن، المتقدمون على عصرهم في التعبير عن غضب النساء، طائفة من شخصيات الفنانات الشابات الغاضبات، في إطار نقدهم للقيم الاجتماعية السائدة.

وكان الغضب العاطفة التي تثير أشد عداء من جانب المتمتعين بالسلطة عندما يجري التعبير عنه من جانب العاجزين. وعندما يكون الرجال غاضبين وساخطين فانهم يشبهون الآلهة. ويخبرنا الانجيل انه من الأفضل أن يعيش المرء في البرية على أن يعيش مع امرأة غاضبة .. ولم تكن الكتابة التي يلهمها الغضب جديرة بحمل اسم الفن.(٨)

واضطر معظم كاتبات الماضي الى تعلم كبت الغضب. غير ان احتجاجهن لم يخمد. فالأنين والتذمر، هذان الشكلان الخاصان من الاحتجاج - اللذان تعلمنا ربطهما بالعاجزين - النساء العبيد، الخدم، الأطفال - دليل على خطر العاجز، وبقائه في شكل الخطاب غير المباشر. والغضب هو عاطفة البطاركة في الدولة والعائلة. واذا كان الشيطان هو مصدر غضب الضحية، المرأة، التي يفترض أن لا ترفع صوتها، أو *تحرك قبضتها، أو تشهر أصابعها اتهاماً، فان غضب الجنرال بطولي* وشبيه بغضب الآلهة.

ويمكن أن نجد أعمالاً إبداعية لكاتبات معاصرات تخفي الغضب الفني تحت سطح هادىء، خادع. فالكاتبة الأمريكية يودورا ويلتي، مثلاً، لا تبدو مهتمة كثيراً بالتعبير عن أي احتجاج نسوي صريح. فقصصها التي تجري أحداثها وسط التجمعات الصغيرة في ولاية مسيسيبي غالباً ما تروي من وجهة نظر شخصية رجل، وتصور الدراما الفردية المحدودة النطاق. وقد زعمت ويلتي نفسها انها تكتب انطلاقاً من الحب، وان الغضب غائب عن عمليتها الابداعية: «بين كل مشاعري القوية أعتبر الغضب هو الأقل مسؤولية عن أي من أعمالي. انني لا أكتب انطلاقاً من الغضب».(٩)

وليست القصص والروايات فقط هي التي يمكن أن تقرأ في ضوء نموذج السرد الذي يخفي تحت سطحه حبكة غضب امرأة. فهذا النموذج يوفر، أيضاً، طريقة مثمرة في قراءة قصيدة مثل (المرآة)، وهي من بين أجمل القصائد التي كتبتها الشاعرة الأمريكية سلفيا بلاث. فمن الناحية التقليدية تبدو القصيدة سرداً حزيناً لعملية تقدم العمر بالنسبة لامرأة تنتقل، بيأس، من الشباب الى الشيخوخة.

«أنا فضية ودقيقة. لا أهواء مسبقة عندي
كل ما أراه ألتهمه فوراً
بالضبط كما هو، غير مغشي بالحب أو الكراهية
لست قاسية، إنما أنا صادقة حسب
عين إله صغير، بأربع زوايا.
معظم وقتي أقضيه مستغرقة في تأمل الجدار المقابل

انه قرنفلي، وفيه بعض البقع
فقد نظرت إليه طويلاً وملياً
انه قطعة من قلبي، يومض ثم يخبو
لكن الوجوه والظلمة تفصلنا عن بعضنا دوماً

أنا الآن بحيرة، مالت علي امرأة
باحثة في أعماقي عن نفسها
أرى ظهرها وأعكسه بصدق.
أما هي فتكافئني بدموعها واهتياج يديها.
أنا ضرورية لها، فهي تأتي اليّ وتذهب
وفي كل صباح يحل وجهها محل الظلمة
أغرقت فيّ فتاة شابة، وأنقذت امرأة عجوز
يوماً إثر آخر، تنهض فيّ، مثل سمكة رهيبة».[١٠]

ان المنظور والتعبير الهادىء للمرآة يسمح لنا برؤية دموع المرأة واهتياج يديها. ورغم ان المرآة، في كتب المرأة، غالباً ما تؤدي وظيفة صورة انقسام ذاتها، صورة «رغبة في قبول بنى المجتمع البطرياركي ورفضها في الوقت ذاته»، حسب تعبير غلبرت وغوبار، لكن يبدو ان هناك غضباً تنقله نبرة تعبير المرآة. ان تباهيها بالدقة والصدق، ورفضها العاطفة، وادعاءها بمنزلة شبه إلهية يوحي بصوت البطرياركية المفروضة بقضاء وقدر، والتي تكافح فيها المرأة لتجد لها صورة ذاتية مقبولة. وبينما تبعد القصيدة نفسها، في ما يبدو، عن قلق المرأة وحزنها على

ضياع الفتنة جراء تقدم العمر، فان ما ترسمه، في الواقع، هو الاحساس غير المتملق بمرآة الرجل. غير انه في المقطع الثاني من القصيدة يتحول السطح الفضي الهش الى بحيرة توحي بمعنى الأعماق المختبئة. وفي هذه «الأعماق» تبحث المرأة عن نفسها. أيمكن أن تكون هذه صورة غير استرضائية، بعيدة عن الامتثال، صورة لذلك الغضب الذي تجده هناك، وهو يلتمع ويتفجر صاعداً نحو السطح مثل «سمكة رهيبة» خطرة؟

وعندما تشير باتريشيا سباكس الى ان أسلوب الناقدة الأمريكية ماري إيلمان أسلوب مراوغ، فذلك لأنها تعتقد انه خلف الوجه «الساحر» يخفي نصها الكثير من «الغضب الأنثوي» الذي نجده في كتابها الهام «التفكير بالنساء».(١١) ويعني ذلك انه بينما تسمح الباحثة الأميركية كيت ميليت، مؤلفة كتاب «قضايا جنسانية»، الذي صدر أواخر الستينات ولعب دوراً مؤثراً في الحركة النسوية، لغضبها في أن يظهر عبر جمل متقدة، فان إيلمان تخفي الغضب ذاته في مكان ما تحت سطح براعتها المميزة. وهذه الحجة تستند الى الافتراض الذي أشرنا إليه، الذي يقضي بأن تتمسك الكاتبة بغضبها على الدوام. ولكن الغضب ليس الموقف الثوري الوحيد المتيسر لنا، كما أظهر الباحث الروسي ميخائيل باختين في دراسته الرائعة (رابيليه وعالمه)، ذلك ان سلطة الضحك يمكن أن تكون أداة تغيير فعالة أيضاً.

وهكذا فان قراءة غلبرت وغوبار لجين أوستن تفتقر الى قوة قراءتهما لتشارلوت برونتي، لأنهما تصران على تعريف الغضب باعتباره الدلالة الايجابية الوحيدة على الوعي النسوي. فقد غابت عنهما سخرية أوستن المريرة الشفافة، بينما زودهما الغضب الواضح لنصوص تشارلوت

برونتي بأسس للتفسير والتأويل.

لنعد الى فرجينيا وولف ونتأمل غضبها، وكيف أظهرته ولماذا، وكيف أخفته ولماذا. يبدو ان كتابيها الرئيسيين حول حياة النساء، ونعني (الغرفة) و (ثلاثة جنيهات) هما محاولتان لايجاد وسيلة للتوفيق بين حاجتيها المزدوجتين في كتابة هذين العملين: التنفيس عن غضبها على تبعية النساء، واسترضاء جمهور الرجال الذي لم يكن بوسعها تجاهله. وبما ان هاتين الحاجتين متناقضتان، فانهما تستدعيان، كما يبدو، شكلين متباينين من التعبير: الأول مباشر، غاضب، شخصي، وعاصف، والثاني ساحر، ساخر، «موضوعي»، و «منضبط». وعند قراءة هذين الكتابين يتملك المرء إحساس بأن الحافز في نزاع مع المنهج، وان هذا النزاع مسؤول عن تعقيد معين في النبرة التي نجدها في الكتابين.

وكان من العسير عليها أن تحول الحافز الى منهج ستراتيجي. ويظهر هذا، مثلاً، في يومياتها التي دونتها عندما كانت تكتب (ثلاثة جنيهات)، حيث تسجل لقاءها مع إي. أم. فوستر في مكتبة لندن، المؤسسة الخاصة الفخمة، التي كان أبوها رئيساً لها يوماً ما. وعندما يخبرها فورستر برفض طلبها الحصول على عضوية المكتبة، تنفجر برد فعل عاصف.

وتكشف يومياتها، أيضاً، عن موقفيها المتناقضين. فهناك، من ناحية، غضبها المتقد على احتقار هؤلاء الرجال لجنسها، ومن ناحية أخرى تشرع مخيلتها بتحويل هذا الغضب الى أدب جميل، مسؤول، ساخر، يختلف عن أسلوب يومياتها الساخطة العاصفة.

وقد لاحظنا، في الفصول السابقة، بعضاً من تعبيرات وولف عن الغضب، عندما منعوها من السير على العشب، ومن الدخول الى المكتبة، وعندما قدموا لها وجبة طعام بائسة، وعندما تجد نفسها تنقب في رفوف مكتبة المتحف البريطاني عن شقيقاتها الغائبات.

وهناك، في المتحف البريطاني، كانت وولف، يائسة، تتسلى برسم كاريكاتور للبروفيسور الألماني فون أكس وهو مشغول بكتابة عمله الموسوعي (التبعية العقلية والأخلاقية والجسدية لجنس النساء). فكيف رسمت وولف البروفيسور؟ : «ظهر البروفيسور أكس في صورتي رجلاً غير جذاب في عيون النساء. فقد كانت بنية جسمه ثقيلة، وفكه الأسفل ضخماً، ولموازنة ذلك كانت عيناه صغيرتين، وكان وجهه شديد الأحمرار. كانت ملامح وجهه توحي بأنه يرزح تحت وطأة شعور يجعله يطعن الصفحة بقلمه، وكأنه يقتل حشرة ضارة، وحتى بعد أن قتلها لم يشفِ ذلك غليله، وكان يتعين عليه أن يواصل قتلها. وحتى في هذه الحالة يبقى هناك مبرر لغضبه وانزعاجه. أيمكن أن تكون زوجته هي السبب وراء ذلك الشعور؟ سألت نفسي وأنا أتطلع الى الصورة. هل كانت متيمة بحب ضابط من سلاح الفرسان؟ وهل كان ذلك الضابط أنيقاً ووسيماً، وهو يتسربل بفرو الأستراخان؟ واذا ما تبنينا نظرية فرويد، فهل سخرت منه فتاة جميلة وهو في مهده؟ وفكرت بأنه لم يكن بوسع البوفيسور أن يكون، حتى وهو في مهده، طفلاً جذاباً. وأياً كان السبب فقد ظهر البروفيسور في رسمي في غاية الغضب والقبح، وهو يكتب كتابه العظيم عن التبعية العقلية والأخلاقية والجسدية لجنس النساء .. لقد أظهرت لي ممارستي المتواضعة جداً في علم النفس، التي

لا ترقى الى التحليل النفسي، ان رسمي البروفيسور الغاضب كان تحت تأثير الغضب. فقد اختطف الغضب مني قلمي بينما كنت أحلم. ولكن ما الذي كان يفعله الغضب هناك؟ كان بوسعي إقتفاء أثر المتعة، والارتباك، والتسلية، والسأم - وتسمية كل تلك المشاعر التي استبدت بي في ذلك الصباح. هل كان ثعبان الغضب الأسود يختبيء بينها. لا ريب ان ذلك أعادني الى الكتاب ذاته، والعبارة ذاتها التي أيقظت الشيطان .. كان بحث البروفيسور في التبعية العقلية والأخلاقية والجسدية لجنس النساء. وعندما قرأت ذلك قفز قلبي من بين أضلعي، واحمرت وجنتاي، وتفجرت غضباً ..»[١٢]

ان مثل هذا الغضب ضد الرجال المتغطرسين المتعطفين على النساء، أو المتحكمين بحياتهن ليس نادراً في (الغرفة) أو في (ثلاثة جنيهات)، على خلاف ما هو الحال في رواياتها، حيث ترى وولف ان «الغضب يمكن أن يكون الجذر، ويجب أن لا يكون الزهرة». ولربما كان المقطع التالي من (الغرفة) دليلاً أكثر نموذجية على منهج وولف في التعبير عن الغضب: «.. وجدت نفسي أفكر في ذلك السيد العجوز، الذي كان، قبل رحيله عن الحياة، أسقفاً على ما أظن، وكان قد أعلن أنه من المستحيل على امرأة، في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، أن تتمتع بعبقرية شكسبير. ونشر رأيه هذا في الصحف. وكان هو الذي أخبر سيدة طلبت منه معلومات، ذات يوم، بأن القطط، في الحقيقة، لا تدخل الجنة، وان كانت لها أرواح. فكم من عناء التفكير كان أولئك العجائز المهذبون يوفرونه علينا! وكم كانت حدود الجهل تنكمش وترتد إليهم! القطط لا تدخل الجنة، والنساء لا يمكن أن يكتبن مسرحيات شكسبير».[١٣]

هكذا تحول وولف غضبها الى كتابة ساخرة، متزنة، واضحة. فهي تحتفظ باستقلاليتها في الرأي، و «موضوعيتها»، و «انضباطها» في تقييمها لموقف السيد العجوز. أما أساليب إقناعها فهي الأدوات المألوفة لمثل هذه السخرية: منظور البراءة الساذجة، والثناء التهكمي. وهكذا يفلح هذا المقطع في نسف المعارضة من دون أن يبدو انها ترفع إصبعاً واحداً.

لقد أصبح الكبت المقصود للغضب في عمل وولف مركزاهتمام في التفسيرات الحديثة لكتاباتها. فقد كتبت الشاعرة الأميركية أدريان ريتش انها في إعادة قراءة (الغرفة): «أذهلني إحساس المسعى والجهد العظيم المبذول في المقالة، والتجريبية العنيدة في نبرة ذلك الكتاب. فقد ميزت تلك النبرة، وكنت قد سمعتها بما فيه الكفاية في داخلي وفي داخل نساء أخريات. إنها نبرة امرأة على تماس مع غضبها، وهي عازمة على أن لا تبدو غاضبة، وتوصي نفسها بأن تكون هادئة، وغير متحيزة، بل وساحرة في غرفة مليئة بالرجال حيث يجري هجوم على استقامتها».[١٤] وتكتب إيلين شوالتر عن فرجينيا وولف ودوروثي ريتشاردسون: «كم كان أفضل لو أنهما تمكنتا من الصفح عن نفسيهما، ومن مواجهة الغضب بدلاً من رفضه، وتحويل وعيهما بالظلمة الى مجابهة بدلاً من الصراع في تجاوزه.»[١٥]

وخلف هذه الأحكام يكمن الافتراض القائل بأن كبت الغضب موقف يحاول التوفيق مع القيم الجمالية للفن، وان تعبيراً أكثر مباشرة عن استياء وولف ربما كان له أن يجعل منها كاتبة أعظم.[١٦]

وتجادل جين ماركوس هذه الفكرة في كتابها (الفن والغضب)

مستخدمة (الغرفة) و (ثلاثة جنيهات) مثالين أساسيين. وتفضل ماركوس المسودات الأولى الغاضبة لكتابات وولف على النسخ المنشورة الأكثر استرضاء، وتجادل لصالح الروح القتالية غير المساومة في كتابات النساء. وهي لا ترى صراعاً بين الفن والغضب، وتعامل المسألة برمتها باعتبارها خالية من الاشكالية ما أن تتخذ الكاتبة قرار التعبير عن نفسها: «الغضب في الفن ليس لعنة، وانما مصدر أساسي للطاقة الابداعية. ان الغضب المكبوت يحجر قلوب الشاعرات والناقدات، فلماذا لا يتخلصن منه كما قالت فرجينيا وولف؟ ولماذا ينتظرن حتى الشيخوخة ليلفظن حصتهن المتراكمة من الغضب؟ لا حاجة بنا الى دفن سخطنا، وتحويله ضد أنفسنا.»(١٧)

ويحاول أليكس زفيردلنغ في كتابه الهام (فرجينيا وولف والعالم الواقعي) تفسير السبب الذي جعل من المستحيل على وولف أن تأخذ بنصيحة ماركوس. فقد تعطي كتب وولف «النسوية» الانطباع بالهدوء، ورباطة الجأش، والموضوعية الساخرة، لكنها كتبت، في الواقع، في حالة اضطراب. فيومياتها ومسوداتها الأولى تظهر المسافة الهائلة التي تفصل بين الواقع والفن. ان عملية التأليف بحث دام عن تحكم أعظم بالمشاعر الحادة. وتصف وولف، نفسها، المراحل الضرورية لهذه العملية ببصيرة عميقة في إحدى يومياتها المكتوبة عام ١٩٢٤: «أعتقد ان الكتابة يجب أن تكون منهجية، ويجب أن يحترم الفن. وقد أذهلني الأمر عندما قرأت بعض ملاحظاتي هنا، ذلك ان المرء اذا ما ترك أفكاره تنساب على هواها، فانه يتحول الى شخص أناني مثل روبرت غريفز، وهو ما أمقته. وفي الوقت ذاته فان الغضب الغريب لا بد أن

يكون هناك، ومن أجل جعله ينساب، ربما يتعين على المرء أن يبدأ انطلاقاً من التشوش، ولكن عليه أن لا يبدو في العلن على هذا النحو».[18] وكانت هذه نظرية جمالية خدمت أغراض وولف في معظم سيرتها، ولكن تمسكها بهذه النظرية بدأ يتفتت في سنواتها الأخيرة.

ويرى زفيرلدينغ ان التمييز الواضح بين ما كان مسموحاً به في الكتابة الخاصة، والتدقيق في الكتابة العامة مسألة جوهرية لفهم منهجية وولف. فمعرفة هاتين اللغتين تجعل من عناصر التوفيق أكثر وضوحاً مما كان متيسراً لقرائها الأوائل الذين لم يتمكنوا، بالطبع، من الاطلاع على يومياتها، ورسائلها، ومسوداتها الأولى. وهذا التمييز يؤثر على أسلوبها، اللا شخصي، في (الغرفة) و (ثلاثة جنيهات). فالأول يكتب باسم شخصية تسميها «ماري بيتون، ماري سيتون، ماري كارمايكل .. أي اسم تفضلنه».[19] أما الثاني فيستخدم ضمير «نحن» بدلاً من ضمير «أنا». والنتيجة هي التقليل من أهمية حس الشكوى الشخصية وتعزيز شعور اللا تحيز. وهذه قرارات واعية كما يتضح من رسالة هامة كتبتها وولف الى إيثيل سميث التي وجدت وولف ان جدالاتها النسوية ساذجة سياسياً لأنها، بالضبط، شخصية تماماً، وحثتها على الابتعاد عما هو فردي وشخصي، والسعي الى جعل احتجاجها أكثر عمومية وموضوعية.

لنتفحص، الآن، وارتباطاً بالعلاقة المعقدة بين الغضب والفن، موقف وولف من تشارلوت برونتي، وهو موقف أثار الكثير من الجدل في الدراسات الحديثة خصوصاً. ولنقتبس من (الغرفة) أحد المقاطع التي قيمت بها وولف إحدى أمهاتها الأدبيات: تشارلوت برونتي: «ان المرأة

التي كتبت تلك الصفحات تتمتع بعبقرية أعظم من عبقرية جين أوستن. ولكن اذا ما أعاد المرء قراءة هذه الصفحات، وشخص الهزات العنيفة والسخط، سيرى انها لن تستطيع، أبداً، التعبير عن عبقريتها على نحو متكامل. وستكون كتبها مشوهة وملتوية. وستكتب بغضب حين يتعين عليها أن تكتب بهدوء. وستكتب عن نفسها حين يتعين عليها أن تكتب بحكمة. وستكتب عن نفسها حين يتعين عليها أن تكتب عن شخصياتها. انها في حالة خصام مع نفسها. وهكذا لم يكن بوسعها سوى أن تموت شابة ضيقة التفكير ومحبطة».[٢٠]

وهكذا تربط وولف، التي ترتاب بغضبها، الشعور العنيف بخداع الذات، مؤكدة، مرة تلو أخرى، ان التعبير المباشر عن الغضب مهلك بالنسبة للفن، ومشوه له. وهذا التشوه لا ينتاب كتابات تشارلوت برونتي حسب، وانما كتابات نساء أخريات تناولتهن وولف بالدراسة: الليدي وينتشلسي، ودوقة نيوكاسل وغيرهما من الكاتبات اللواتي عبرن عن غضبهن ومرارتهن جراء إقصائهن عن عالم الأدب.. وتوضح أمثلة هؤلاء الكاتبات تأكيد وولف من ان على الفن أن يستغرق الاهتمام أياً كانت العوائق التي يواجهها اذا ما أراد تحقيق النجاح. وهكذا تكشف المجازات التي تستخدمها وولف في (الغرفة) عن قناعتها بأن الفن المنتج تحت ضغط الغضب فن غير سوي، طفل ولد مشوهاً قبل الأوان.

ان التجاور بين كلام جين وضحكة بيرثا في رواية تشارلوت برونتي (جين إير) أمر حاسم من وجهة نظر الموضوع حسب رأي غلبرت وغوبار. فهو يكشف عن فروق صارخة بين أحلام الفتاة الشابة الجلية، ولكن الساذجة، بالحرية، والتعليق الساخر، غير الواضح، ولكن الفعال من

جانب الزوجة المجنونة المحتجزة، التي سيطلب من جين أن تحتل مكانها عندما يعرض روتشستر الزواج عليها. و (جين إير)، شأن (الغرفة) قصة تصور الدمار الذي يسببه النظام البطرياركي للمرأة في شخص الزوجة المجنونة. وربما من غير المنصف أن نتوقع من وولف تفسيراً خاصاً لرواية، ولكن من المثير للسخرية أن وولف تبرهن على غايتها الخاصة بزلة نقدية. فقد غابت عنها أهمية هذا المقطع في (جين إير)، بالضبط لأن برونتي أعاقت الاستمرارية، أو قطعت التسلسل حسب تعبير وولف. وربما أذهلت وولف الطبيعة المحيرة للغضب الذي يجسده ذلك المقطع من الرواية، على نحو واضح، سواء في غضب جين أو جنون بيرثا. وهكذا فان إصرار وولف على فن متحرر من الشكوى أدى بها الى إساءة فهم هذا المثال الذي أصبح مثالاً كلاسيكياً على كتابة النساء باعتبارها متصدعة أسلوبياً أكثر منها دالة من ناحية الشكل والآيديولوجيا.

وتشير معالجة وولف لرواية (جين إير) الى هذه الناحية بشكل غير مباشر، وربما غير مقصود. فقد اقتبست وولف كلام جين بطول تلفت غايته الانتباه. وكما تقول ماري جاكوبس فان هذه المعالجة «تفتح شقاً في شبكة وولف الملتحمة. فما لا تستطيع، هي نفسها، أن تقوله بدون فقدان هدوئها يجري التعبير عنه، بدلاً من ذلك، على لسان كاتبة أخرى. ويبدو الأمر كما لو ان الفيضان في (جين إير) يمتد جارفاً نحو (غرفة خاصة بالمرء وحده)».[٢١] وتلمح جاكوبس الى ان تناقض وولف بشأن الغضب النسائي يعبر عن نفسه في المقطع الذي تقتبسه من رواية تشارلوت برونتي. فهي تصور انفجار جين باعتباره طريقة مقنّعة

للتعبير عن غضب الكاتبة دون أن تترك نفسها عرضة لاتهامات بالشكوى الشخصية. وكما هو الحال، غالباً، في (الغرفة) يصعب اختزال وجهة نظر وولف «الحقيقية» الى موقف واحد فريد. فالمقالة تشير الى ان غضب برونتي يشوه كتابتها، كما تشير الى ان الغضب مصدر مشروع أساسي من مصادر التعبير الذاتي للمرأة. ونحن نعرف من خلال يوميات وولف ان الغضب كان أحد الدوافع الهامة لفنها، وانها كانت متماثلة، في هذه الناحية، مع شقيقاتها الكاتبات العظيمات اللواتي كان الغضب دافعاً لكتابتهن. فالغضب الذي يتحول الى فن هو، في الواقع، ما كانت تراه وولف لدى كل الكتاب العظام الذين كانت تجلهم من الأغريق حتى جين أوستن.

وبينما قد تمتلك وولف مبرراً مشروعاً، بمعنى ما، للخشية من التعبير عن غضبها، فان رغبتها في إخفاء مزاجها المتفجر تحت ستار الهدوء ربما كانت مرتبطة بنصيحة (الملاك في البيت). ان استخدام المقالة، الذي ينطوي على الغموض، لموضوع الغضب باعتباره خللاً فنياً ونظرة سياسية يكشف، مرة أخرى، عن تناقض وولف بشأن التعبير الذاتي. ويبدو ان اشكالية العلاقة بين الغضب والكتابة ظلت، بالنسبة لوولف، بدون حل.

وفضلاً عن اشكالية العلاقة بين الغضب والفن يشتمل موضوع الغضب عند وولف على محاور أخرى تتجلى في خشيتها من الرجال، وخشيتها من الجنون، ويرتبط ذلك، أيضاً، بخيبة أملها التي تجلت في سنوات الثلاثينات، وهي محاور نسعى الى اضاءتها في هذا الفصل.

كانت ستراتيجية وولف المحسوبة، بالنسبة لبعض الناقدات، صورة

من صور خيانة الذات، وغالباً ما أسيء تفسير محاولتها إبعاد نفسها عن الغضب. واعتبرت نظريتها الجمالية الكلاسيكية الجديدة بنية معقدة تعتمد على كبت مشاعرها الخاصة. واستخدم رفضها التنفيس عن غضبها لتفسير أحداث حاسمة في عملها وحياتها - حالات جنونها وانتحارها من ناحية، وتلاعبها باللغة واستخدامها للخيال من ناحية ثانية. ففي الحالة الأولى تحول غضبها الى الداخل، وفي الحالة الثانية تتجنبه وتتملص منه. لقد كان الصراع بين الدوافع الغاضبة والتوفيقية في عملها شيئاً ثابتاً ودائماً في حياتها، وكانت واعية به كصراع على نحو عميق. غير ان الحلول التي ابتكرتها كانت تتغير عبر السنوات استجابة لتغيرات مشاعرها من ناحية، ورد فعل على التحولات في ثقافتها من ناحية ثانية. فبعض الاجابات التي أقنعتها في بداية سيرتها لم تعد مقنعة في وقت لاحق. ومن أجل فهم نشوء وتطور نسوية وولف يتعين علينا أن نقتفي آثار التحولات لا في نفسيتها فقط، وانما في بعض البنى الجمالية والسياسية لعصرها أيضاً.

فالافتراضات الكلاسيكية الجديدة التي تكمن وراء خيارات وولف كانت مصدر الممارسة الأدبية الطليعية في العقود الأولى من القرن العشرين. ومن المعروف ان هجوم توماس هولمه الشديد على الرومانتيكية في كتابه (تأملات: مقالات في النزعة الانسانية وفلسفة الفن) الذي نشر عام ١٩٢٤ كان في حدود الوقت الذي كتبت فيه وولف روايتها (السيدة دالوي). وفي هذا الكتاب يدافع هولمه عن الكبت المقصود للعاطفة، ويؤمثل الفن الذي ينطوي على الكبح والتحفظ، ويهاجم الفكرة التي تقول بأن القصيدة لن تكون قصيدة اذا لم تنتحب

حول هذا الشيء أو ذاك.[٢٢] ويجري الاحتفاء بمثال مشابه في صيغة تي. أس. إليوت التي تضمنتها مقالته الشهيرة (التقليد والموهبة الفردية) المنشورة عام ١٩١٧ التي تقضي بأن الشعر «ليس تعبيراً عن الشخصية، إنما هروب من الشخصية» وانه «كلما كان الفنان أكثر كمالاً، انفصل في داخله الانسان الذي يعاني والعقل الذي يخلق».[٢٣] وكان على الرواية أن تتبع القواعد ذاتها. وعبرت الكاتبات عن ذلك كما عبر الكتاب. فقد كتبت كاترين مانسفيلد الى هيو والبول عام ١٩٢٧: «إنني أتعاطف، أكثر مما أستطيع التعبير، مع رغبتك في الابتعاد عن السيرة الذاتية. أعتقد ان هناك فرقاً عميقاً بين أي نوع من الاعتراف وبين العمل الابداعي».[٢٤] وعزز المناخ الأدبي السائد في عصر وولف النظرية الجمالية التي تبنتها، وكانت معياراً حكمت بواسطته على أصدقائها الكتاب من الرجال والنساء. ولم يكن لوولف أن تتعاطف كثيراً مع من كان يشير الى أنها كانت على صلة أوثق مع غضبها. لقد كانت على صلة وثيقة بغضبها حقاً. غير ان الكشف عن تلك المشاعر وابرازها لم يكن له، حسب تفكيرها، أن يخلق فناً أفضل، بل أن العكس هو الصحيح.

غير ان قرار كبت وولف غضبها في الكتب النسوية لم يكن أدبياً فقط، بل كان سياسياً أيضاً، وتمتد جذوره الى تقليد الكتابة النسوية في القرن التاسع عشر. فقد كانت وولف واعية، على نحو عميق، بالاسهام في حركة خلقت، خلال فترة مديدة، ستراتيجيات إقناع معينة. فـ (الغرفة) و (ثلاثة جنيهات) تعود الى شخصيات هامة في الحركة النسائية في القرن التاسع عشر وتقتبس منها. وبالاضافة الى ذلك فان

وولف على دراية بحجج أبرز الداعيات الى منح النساء حق الاقتراع. وكان كل تاريخ الحركة النسائية مرشداً تنويرياً رفيعاً لامرأة تفكر بمنفعة الغضب في الاحتجاج السياسي. ويستطيع المرء أن يرى الانقسام بين جناحين في الحركة النسائية، جناح محافظ، وجناح متمرد، في التعارض بين دعاة الدستور ودعاة الراديكالية. وكان السبب الرئيسي في هذا الانقسام يكمن في تفسير المنفعة السياسية للغضب. ومنذ البداية كانت حملة الجناح الراديكالي تسعى الى إحلال المجابهة السياسية الغاضبة محل التاكتيكات التوفيقية للدعاة الأول، بينما كانت حملة الدستوريات تتجنب أي شكل من أشكال المجابهة مع رجال السلطة. وأياً كان رأي المرء بالمزايا النسبية لهاتين الستراتيجيتين، فمن الواضح ان وولف كانت تتعاطف مع الدستوريات أكثر من تعاطفها مع الراديكاليات، وساندت السعي الى توحيد المجتمع، بدل انقسامه، في مثل هذه القضية. لقد كانت الوحدة، والانسجام، والاندماج موضوعات مثالية في عملها، ولا تعتبر كتبها السياسية استثناء من ذلك. وكان بوسعها أن تجد دعماً لهذا الدافع في تاريخ الحركة النسائية في القرن التاسع عشر. فمنذ البداية اعتبرت رائدات النسوية انه من الضروري سياسياً كسب دعم الرجال، وكانت كتاباتهن تصاغ قصداً، في الغالب، بطريقة تتجنب إثارة غضب القراء الرجال.

ويضيء الانقسام بين المناهج المحافظة والراديكالية في الحركة النسائية بعض القضايا في أعمال وولف. واذا ما تفحص المرء هذه القضايا بدقة لاتضح ان هناك كتلة متشابكة معقدة من القوى الفعالة لا تدعم نظرية كبتها اللا واعي للغضب. فالغضب ليس مرفوضاً، دائماً،

وعلى نحو منسجم، سواء في كتب وولف النسوية أو رواياتها. ان الهجوم المباشر في (السيدة دالوي) على مناهج الدكتور برادشو القسرية لا يقف وحيداً. ففي (الرحلة الخارجية) تستجيب راشيل لقبلة تيرينس بومضة فانتازيا عدوانية، وفي ذهنها انها لم تر سوى امرأة عجوز تشرح رأس رجل بسكين. وفي (باتجاه الفنار) توصف هيمنة السيد رامسي بمجاز عنف استثنائي. ومثل هذه المقاطع مصاغة بطريقة تمنح فضاء للغضب ضد أولئك الرجال الذين يحاولون سحق رغبات النساء. ونجد انفجارات الغضب في مقالات وولف وكتابيها النسويين، وهي وسائل تعبير مباشر عن مشاعرها. ففي يومياتها تقول انها في إعدادها لكتابة (ثلاثة جنيهات) «جمعت ما يكفي من البارود لتفجير (القديس بولص)».[٢٥]

لننتقل، الآن، الى بحث حساسية وولف من رد فعل جمهورها من الرجال. فالمعرفة العميقة بجمهور يحتمل أن يكون خصماً ذات تأثير واضح على نبرة وولف في (الغرفة). فبدلاً من الغضب نجد السخرية، وبدلاً من التهكم نجد السحر. وهذه الخيارات لا تتجه الى كسب المعارضين فقط، وإنما، أيضاً، الى تعزيز صورة هدوء المؤلفة ورباطة جأشها. ان أسلوبها يؤثر على الطريقة التجريبية التي تقدم بها نفسها. فهي تبدأ بطمأنة جمهورها بأن رؤيتها للقضايا المثيرة للجدل التي تناقشها لا يجب النظر إليها باعتبارها مطلقة: «فالمرء لا يستطيع إلا أن يمنح جمهوره فرصة استخلاص استنتاجاته وهو يراقب محدودية وتحامل وخصوصية المتحدثة»[٢٦]

ان سخرية وولف يمكن أن تكون شكلاً فعالاً من الاقناع، لكنها

ترفض، قصداً، أن تهاجم الخصم الفعلي. وقد شجعها احساسها الحاد بالعداء المحتمل من جانب جمهورها على اعتمادها أدوات البحث مثل الحقائق والأرقام، والمصادر المعترف بها، والاستشهاد بالحجج، واستخدام الهوامش. فاخفاق النساء الوصول الى المواقع الرفيعة من الأهمية بحيث انه يجب النظر إليه بالضوء الأبيض للحقائق لا بالضوء الملون لسيرة الحياة كما تقول في (ثلاثة جنيهات).

وتكتب أدريان رتيش عن (الغرفة) قائلة ان «فرجينيا وولف تخاطب جمهوراً من النساء، لكنها تعرف تماماً – كما هو حالها دائماً – ان الرجال يسترقون السمع».(٢٧) ومع ان وولف كانت على دراية بقرائها الرجال، فان موقفها تجاههم كان يتغير، على نحو كبير، في مجرى سيرتها. فهي تبدأ بالاحساس بالعجز والقلق بشأن ازدرائهم المحتمل. ويكمن أحد الأسباب التي جعلتها تدأب في إنهاء روايتها الأولى في انه كان عليها أن تواجه شبح استهجان والدها. وأثناء عملها في (الرحلة الخارجية) مرت وولف بحلم مزعج: «حلمت، الليلة الماضية، انني قدمت لأبي مسودة روايتي، وقد عبر عن استيائه، ورماها على المنضدة. كنت في غاية الكآبة، وقرأتها هذا الصباح، فظننت انها سيئة».(٢٨) ويكشف هذا الحلم تجسيداً لا إرادياً للمعيار الغريب الذي يجري تقييم عملها في ضوئه.

ولم تتوقف وولف عن الحساسية تجاه النقد الذكوري لكتاباتها النسوية، غير انها تصبح، في الوقت نفسه، أكثر وعياً بعداء الرجال، وأكثر استعداداً لمنازلته. وفي كتابتها (ثلاثة جنيهات) تواجه حقيقة انها ستكون بحاجة الى شجاعة حقيقية للهجوم على المواقع المحصنة

التي هي أهداف الكتاب. وعندما يناقش الرجال في حلقتها لا جدوى نزعة اللا عنف، وحتمية الحرب، تصبح أكثر قناعة بالحاجة الى تدقيق مواقفهم تجاه وجهة نظرها الخاصة: «جلست هناك وأنا أميز موقفي عن مواقفهم، متأملة ما قالوه، وأنا أقنع نفسي باستقامتي وعدالتي».(٢٩) ان ما بدا خوفاً عاجزاً من السلطة الذكورية تحول، تدريجياً، الى منظور متشكك وانتقادي لهذه السلطة، وكانت النتيجة اغتراباً متزايداً عن بعض حلفائها السابقين. لكنها لم تستطع، بالطبع، تجاهل الثقافة الذكورية وحقائق السلطة أياً كانت. وبدا لها أن ليس هناك من بديل عن مخاطبة الرجال بلغتهم، واعتبار افتراضاتهم نقطة انطلاق لها. ان ستراتيجية (الغرفة) - أي الحديث الى جمهور من النساء والبقاء واعية بالقراء الرجال خلفهن - بدت أخيراً، خجولة وغير مباشرة. وكانت النتيجة (ثلاثة جنيهات) التي تتعامل فيها وولف مع جمهورها من الرجال بدقة أكبر. فقد دخل في تركيب هذا الكتاب تفكير ستراتيجي استحواذي، تبدى منظورها للثقافة الذكورية من خلاله انتقادياً بالكامل.
غير ان خياراتها في المخاطبة محددة بالحاجة الى تجنب إغضاب الرجال في جمهورها الى الحد الذي يتوقفون عنده عن قراءة الكتاب. ولهذا ابتكرت شخصية المراسل الحسن النية الذي يسألها عن الكيفية التي يمكن بها منع الحرب، وهي شخصية رمزية صيغت لتجسد الرجال المضطربين، الليبراليين، الرسميين، الذين لديهم تعاطفات مع النساء، وهم الجمهور الذي تحتاج وولف الوصول اليه أمس حاجة.

غير ان رغبة وولف في تجنب إبعاد الرجال في جمهورها لم تكن مسألة ستراتيجية تماماً. فهناك، كما هو حال النسويات الأوائل، عنصر

محافظ متبقٍ في هويتها يجعلها ترفض، حتى في مراحلها الأكثر راديكالية، التخلي تماماً عن عمل النساء والرجال بانسجام وتوافق من أجل الأهداف ذاتها. ان غضبها المكبوت هو تعبير عن رغبتها وحاجتها الى النظر الى «العدواني» باعتباره، ببساطة، كائناً تعلم منذ الطفولة على السعي الى أهداف تدميرية. انها عادة دقيقة في فصل السمات المكتسبة بالتعلم لـ «الذكورة» عن الحقيقة البيولوجية للرجولة. وهي تؤمثل، باستمرار، عالم مستقبل لا يعود فيه الجنسان يسعيان الى أغراض متقاطعة.

ان سلوك وولف العلني موجه ليس لاسترضاء القراء الرجال فقط، وانما لتهدئة غضبها أيضاً. فمثال التعاون بين النساء والرجال يعتمد على الاعتقاد بأن عدوانية الرجال هي نتاج التوجيه والتدريب الزائف. وفي النسخة الأصلية من مقالة (مهن للنساء) تؤكد وولف لجمهورها من النساء ان «هناك رجالاً انتصروا على صعاب تربيتهم غير المتوازنة، وسيرهم المهنية الشاقة، رجال تحضّر لا تعليم فقط، رجالاً تستطيع المرأة أن تعيش معهم بحرية ودون أية مخاوف. فالرجال يمكن تحريرهم أيضاً». (٣٠)

ومثل هذه المشاعر تصور وولف وهي في أفضل حالات تفاؤلها. ورغم انه من المغري تقديم هذه المشاعر باعتبارها مقنعة وحاسمة، لكنها لم تفلح، في ما يبدو، في إقناع وولف نفسها. فالرؤية المناقضة من ان «الرجال هم على هذه النحو» وليسوا مستعدين أو قادرين على التغير - نجدها جلية في أعمالها الأخيرة. فعندما تقارن وولف صراعات القرن التاسع عشر في الحركة النسائية مع الصراعات المعاصرة لا تجد الكثير

من التغير: «هناك التبديد نفسه للقدرة، تبديد المزاج، تبديد الوقت، تبديد المال. فالبنات أنفسهن تقريباً يسألن الأشقاء أنفسهم تقريباً عن الامتيازات نفسها تقريباً. الرجال النبلاء أنفسهم في ترفهم، وحالات الرفض نفسها تقريباً للأسباب نفسها تقريباً» كما ترى وولف في (ثلاثة جنيهات). وهكذا فان النساء اللواتي: «خدمن طيلة هذه القرون باعتبارهن مرايا تمتلك القوة الساحرة والفاتنة لتصوير الرجل بضعف حجمه الحقيقي»[٢١] ما زلن المرايا التي أدت، بين أسباب أخرى، الى خيبة أمل وولف في سنواتها الأخيرة.

كانت وولف مهتمة بالفصل بين الغضب المنفلت، والسخط المبرر الذي كانت تكنه للمؤسسات التي يهيمن عليها الرجال. وظل الغضب مسألة مربكة، وربما مرعبة، بالنسبة لوولف، ذلك لأنها كانت تتمتع بخيال يجعلها تخشى أن تؤدي هذه العاطفة الى التعبير المنفلت عن المشاعر، وبالتالي الى «الجنون» الذي عانت من حالاته غير مرة. وكان من بين أعراض حالات انهيارها العصبي التعبير عن العداء تجاه أولئك الذين أحبتهم - زوجها وشقيقتها. ويؤكد وصف شقيقتها فانيسا بيل لانهيار وولف عام ١٩١٥ هذا الغضب العدواني. ومع أن وولف كانت تخشى التعبير المباشر عن الغضب في عملها، فانها كانت واعية بالكيفية التي كانت بها انفجاراتها ضرورية، ولا غنى عنها بالنسبة لفنها. فقد كان جنون وولف شكلاً مكثفاً من أشكال حياتها التخيلية الابداعية، وكانت تعرف انه يخلق الصور، والقصص، والكلمات التي تجد طريقها الى كتبها في نهاية المطاف. وقد كتبت في احدى رسائلها الى إيثيل سميث انها عندما كانت تعاني من الجنون أبدعت قصائد

وقصصاً عميقة وملهمة طيلة الوقت الذي كانت تستلقي في السرير، وبالتالي خططت، كما تعتقد، لكل ذلك الذي تحاول أن تصوغه، عبر ضوء العقل، في أعمال أدبية. ولا تشك وولف أبداً في الطاقة التي يمنحها الجنون للمرء. وفي رسالة أخرى تقول: «كتجربة، أستطيع أن أؤكد لك ان الجنون شيء استثنائي رائع، ولا حاجة الى ازدرائه، فما زلت أجد، في حممه، معظم الأشياء التي أكتب عنها. انه يخرج من المرء كل شيء مصاغاً، نهائياً، وليس مجرد قطرات كما يفعل العقل». وتشير هذه الرسائل الى مشاعر وولف المتناقضة تجاه مثل هذه الحالات الحادة للمعرفة. وبوسع المرء أن يحس بتوازن وولف المحفوف بالمخاطر في يومياتها حول تأليف (ثلاثة جنيهات): «لا بد أنني أقف قريبة جداً من حافة الجنون، كما أعتقد. لقد توغلت عميقاً في هذا الكتاب، ولا أعرف ما الذي أفعله. إنني أجد نفسي أمشي على امتداد شارع ستراند وأتحدث بصوت عال».[٣٢]

وعلى الرغم من أمل وولف المتكرر بثورة في العلاقات بين الجنسين، فانها مقتنعة، على نحو عميق، بأن احتمال مثل هذا التحول بعيد. وربما يكون هذا التشاؤم السبب الأهم للتنازلات التي كانت مستعدة لتقديمها أحياناً. وعلى سبيل المثال فانها تقيم، في (الغرفة) نظريتها حول ما ستكون عليه روايات النساء في المستقبل على افتراض أنهن لن يمتلكن وقت عمل حر طويل: «يتعين على المرء القول ان كتب النساء يجب أن تكون أقصر، وأكثر تركيزاً من كتب الرجال، ومصاغة بطريقة لا يحتاج معها المرء الى ساعات طويلة من الدراسة والمتابعة، ذلك ان وقتهن سيقاطع دائماً».[٣٣] وهذا في تناقض مع الرؤية المتفائلة لنساء

متحررات: «يمتلكن عادة الحرية، وشجاعة كتابة ما يفكرن به بالضبط».[٣٤] وهو ما تختتم به (الغرفة).

ان التباين بين المثال الحالم والواقع الحسي لا يؤدي إلا الى تفاقم مرارة وولف. وكانت أحداث سنوات الثلاثينات - انتصار الفاشية، والاحساس المتعاظم بحتمية الحرب - صدمة بالنسبة لوولف، ودليلاً على ان قوى الذكورية العدوانية تتعاظم.

واذ تطيل التفكير في ذلك فان كتابها عن مهن النساء تغير شكله ليصبح، في نهاية المطاف، (ثلاثة جنيهات)، وهو تأمل في العلاقة بين الهيمنة الذكورية والحرب، وتجسيد لمرارة تفوق بكثير مرارة (الغرفة). وبحلول أواخر الثلاثينات بدأت بنية اعتدالها بالتآكل، ولم تعد قادرة على إبعاد الغضب عن صوتها. على الرغم من أنها تحاول حجره في الملاحظات والهوامش المطولة. وفي هذه الملاحظات والهوامش يتفجر الغضب الذي أرغمت نفسها، الى حد كبير، على إبعاده عن النص في شكل نمط ساخر من البحث. ولعل المثال على ذلك هو هجومها على ممثل نزعة التفوق الذكوري، القديس بولص، الذي تصفه بأنه من النمط المألوف جداً في ألمانيا في الوقت الحالي. ويعتبر مثل هذا التعبير عن الغضب في الملاحظات معتدلاً بالمقارنة مع بعض المقاطع التي كانت وولف تنوي نشرها في (ثلاثة جنيهات)، كما هو حال الهجوم التالي على أنانية الرجل الذكوري: «لقد أصبح مهووساً بالأنانية، يكتب عن الأنا دائماً، ذاتي الى الحد الذي يجعل جنساً بأكمله مكرساً لخدمته حتى يهدىء غصات أنانيته .. إعادة خلق الأبطال .. ان مكان النساء هو البيت، وعلى المرأة أن تكرس نفسها لإعادة خلق الأبطال».[٣٥]

ويقدم حذف هذا المقطع مثالاً على إعادة نظر وولف بغضبها ، وربما يعتمد ذلك على إدراكها ان صور «انتفاخ» الرجال، تقترب من هجوم على الرجولة البيولوجية ذاتها. وعلى الرغم من ان مثل هذه المقاطع لم تجد طريقها الى العمل المنشور، فان يوميات وولف في الثلاثينات وأوائل الأربعينات تكشف عن أنها لم تفلح في حظر هذه المشاعر في أفكارها الخاصة خصوصاً عندما كان هتلر والنازيون الهدف الأول لهجومها. وان التركيز في (ثلاثة جنيهات) على العلاقة بين وحشية الفاشية، والدوافع السلطوية لدى رجال بلدها ، هي التي أغاضت الكثير من قراء وولف الأوائل.

كان رد فعل وولف على المناخ الفكري الجديد في أواسط الثلاثينات رد فعل معقد. وكان القلق بشأن تحويل الغضب الى تفكير عقلاني مرتبطاً، على نحو متزايد، بالقلق بشأن العلاقة بين الفن والسياسة. فقد بدا لها ان اللهجة الوعظية أفسدت شعراء الثلاثينات. ولكن ذلك الرعب من الدعاية السياسية في حضارة ذكورية هو ذاته الحجة السياسية لـ (ثلاثة جنيهات). ومن الطبيعي ان صب اللعنات على السياسة لا يعني الجهل بها، بل العكس هو الصحيح.

وفي تلك السنوات رأينا العادات التوفيقية للعقل، التي أتقنتها وولف، عبر سنوات طويلة، تبدو موضع ارتياب، وقد حلت محلها رغبة أعظم في الهجوم. ولكن على الرغم من أنها استطاعت تقليد الاسلوب الجديد، فانها لم تكن تريد، في الواقع، تبنيه. لقد ضعفت الكوابح القديمة لكنها لم تتبدد. فقد كانت وولف تصارع من أجل شكل يسمح لها بالتعبير عن مشاعرها بدون تحويلها الى مجادلة عنيفة ترى نفسها

أفضل من الآخرين. وكانت قد بدأت، قبل سنوات، بتدقيق التقليد الجمالي الذي يتحكم بمفهوم التحفظ في التأليف. ففي أواخر العشرينات كانت تفكر بأن أداة أقل تشكلاً وتحكماً قد تكون متفوقة نوعياً في تلك الأعمال الفنية المكتملة التي أمثلتها. ولكن هذه الفكرة الراديكالية لم تصبح، أبداً، قناعة مستقرة، مع ان وولف كانت راغبة ومستعدة لتأملها على نحو متزايد.

وفي ذكرياتها التي كتبتها عام ١٩٣٩ سمحت وولف لنفسها، لأول مرة، بأن تعبر عن استيائها العميق من سلوك والدها الأوتوقراطي: «لم أشعر أبداً بمثل هذا الغضب وخيبة الأمل، ذلك انه ما من شيء من مشاعري استطعت التعبير عنه». ولكن بعد أربعين سنة يمكن للصمت أن ينتهك، أخيراً، لتقول وولف ما تريده عن الأب الأوتوقراطي: «حتى الآن لا أستطيع أن أجد شيئاً أقوله عن سلوكه سوى أنه كان وحشياً. ولو انه استخدم، بدل الكلمات، سوطاً لما كانت الوحشية أشد. لقد تجاهل مشاعره، ورفض أن يواجهها، أو يخفيها، بحيث انه لم يكن فقط يفتقر الى فكرة عما فعله وقاله، بل لم تكن لديه فكرة عما كان الآخرون يشعرون به. ومن هنا هول ورعب التعبيرات العنيفة عن السخط، وكانت تعبيرات مشؤومة، متهورة، بهيمية، ووحشية».

ومن المؤكد انه لا يوجد هنا الكثير من «الدماثة» أو «التهذيب»، ولا الكثير من الدليل على «الطريقة غير المباشرة» في التعبير. انها كتابة غاضبة، معدة لاشباع حاجة داخلية بالنسبة لوولف في لحظة معينة من حياتها.

وقد بدا، أخيراً، أنه لا توجد طريقة مقنعة بالنسبة لها لترويض

حاجات الفن والتعبير الذاتي، حاجات التوفيق والغضب. وبالنسبة لامريء يتمتع بحساسيتها المعقدة بدا أن الحل الوحيد هو أن تكتب، في آن واحد، بأشكال مختلفة - الكراسة السياسية، اليوميات، رواية الحقائق والخيال، المقالة، الذكريات - وبنبرات مختلفة: السحر، اللا تحيز، البراعة، الغضب، التحدي. ويبدو عملها في سنوات الثلاثينات أكثر تشظياً. واذ تآكلت، تدريجياً، الثقة بنفسها ككاتبة جذابة، وبكتبها باعتبارها وسائل تعبيرية فعالة تنقل رؤيتها، بدا عمل لاحق هام مثل (بين الفصول) غير مقنع بالنسبة لها، فقد كتبته «بعقل نصف نائم» على حد تعبيرها. وتوصلت الى الأحساس بأنها، لكي تكتب، عليها أن تخدر هذا الجزء من عقلها او ذاك. وبدت مشكلة جمع الأجزاء المتصارعة في نفسها في عمل واحد مشكلة بلا حل. وفي هذا المأزق كان عقلها يسجل حقيقة ان الحرب أصبحت، مرة أخرى، في حياتها لا مجرد مجاز للصراع الداخلي، وإنما حقيقة من حقائق الحياة.

هوامش

(١) Ellen Moers, "Literary Women ... p. 14

(٢) Toril Moi, "Sexual / Textual ..... p. 62

(٣) Sandra Gilbert and Susan Gubar, "The Mad Woman .... p. 78

(٤) Margaret Ezell, "Writing women's Literary History", Johns Hopkins University Press, 1993, p. 26

(٥) المصدر السابق نفسه - ص ٢٦

(٦) Catharine Stimpson, "Ad/d Feminan .... p. 175

(٧) Mary Poovy, "The Proper Lady ..... p. 246

(٨) Jane Marcus, "Art and Anger: Reading Like a Woman", Ohio State University Press, 1988, p. 122

(٩) Eudora Welty, "One Writers Beginnings", Faber, 1983, p. 21

(١٠) Sylvia Plath, "Collected Poems" ed. Ted Hughes, Faber, 1981, p. 173

(١١) Patricia Spacks, "The Female Imaination", London: Allen & Unwin, 1976, p. 27

(١٢) Virginia Woolf, "A Room ...... p. 28-29

(١٣) *المصدر السابق نفسه - ص ٤٢*

(١٤) Adrienne Rich, "On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose, 1966-1978", New York: Norton, 1979, p. 37

(١٥) Elaine showalter, "A literature ..... p. 262

(١٦) Alex Zwerdling, "Virginia woolf .... p. 245

(١٧) Jane Marcus, "Art and Anger ..... p. 94

(١٨) "The Diary of Virginia Woolf', Vol. 2 ...... p. 321

(١٩) Virginia woolf, "A Room .... p. 4

(٢٠) المصدر السابق نفسه - ص ٦٣

(٢١) Mary Jacobus, "Reading Women: Essays in Feminist Criticism", Columbia University Press, 1986, p.35

(٢٢) Alex Zwerdling, "Virginia woolf .... p. 246

(٢٣) المصدر السابق نفسه - ص ٢٤٧

(٢٤) المصدر السابق نفسه - ص ٢٤٧

(٢٥) "The Diary of Virginia Woolf', Vol. 4 .... p. 77

(٢٦) Virginia Woolf, "A Room .... p. 4

(٢٧) Adrienne Rich, "On Lies .... p. 37

(٢٨) Alex Zwerdling, "Virginia Woolf .... p. 258

(٢٩) "The Diary of Virginia Woolf, Vol. 5 .... p. 79

(٣٠) Alex Zwerdling, "Virginia woolf .... p. 261

(٣١) Virginia Woolf, "A Room .... p. 32

(٣٢) "The Diary of Virginia Woolf', Vol. 5 .... p. 20

(٣٣) Virginia woolf, "A Room .... p. 70-71

(٣٤) المصدر السابق نفسه - ص ١٠٢

(٣٥) Alex Zwerdling, "Virginia Woolf .... p. 263.

جوديث شكسبير أو غياب الكاتبة

في ختام (الغرفة) تكتب وولف قائلة: «لقد أخبرتكن ان لشكسبير شقيقة .. وقد ماتت شابة. ومما يثير الأسى انها لم تكتب كلمة واحدة، وهي ترقد مدفونة حيث تتوقف العربات، الآن، أمام إليفانت أند كاسل. وانني لأثق بأن هذه الشاعرة ما تزال حية. انها تعيش فينا، وفي الكثير من النساء اللواتي لسن هنا .. لأنهن يقمن بتنظيف الصحون، ويعملن على اخلاد الأطفال الى النوم. لكنها تعيش، ذلك ان الشعراء العظام لا يموتون. وهم لا يحتاجون إلا الى فرصة كي يمشوا بيننا بلحمهم ودمهم. واذا ما واجهنا حقيقة انه ما من ذراع نتمسك بها، واننا نسير وحدنا، فان شقيقة شكسبير يمكن أن تولد، مستمدة حياتها من حياة أولئك اللواتي هن رائداتها .. ويتعين على العالم أن يكون مستعداً لذلك .. غير انها ستأتي اذا ما أعددنا لها طريق العودة، وان عملنا هذا، حتى في ظروف الفقر وعدم الشهرة، عمل ذو شأن».(١)

وتبدو (الغرفة) مصدراً ملهماً للسؤال الأساسي الذي طرحه أنطولوجيو القرن العشرين حول غياب الكاتبات في عصر النهضة والقرن السابع عشر، ذلك ان وولف تصور المعايير باعتبارها محددة تاريخياً

عبر الصمت أو الغياب. وتعتبر (أنطولوجيا نورثون حول أدب النساء) التعبير الأكثر بلاغة حول تأكيدات وولف بشأن أوائل الكاتبات.

وفي (الغرفة) خلقت وولف شخصية جوديث شكسبير لتجسد تجربة المرأة الموهوبة في أوائل فترة المجتمع الانجليزي الحديث. وفي مسعى للاجابة على مسألة لماذا لم تكن هناك نساء مثل شكسبير يخيب أمل وولف بسبب الفراغ التاريخي الذي يجسد حياة المرأة في تلك الفترة، اذ تقول ان «ما أجده باعثاً على الأسى .. وأنا أبحث في رفوف الكتب مرة ثانية، انه ما من شيء معروف حول النساء قبل القرن الثامن عشر، وليس في ذهني نموذج أتطلع اليه بهذه الطريقة او تلك».[٢] ومن أجل ملء هذا الفراغ تخيلت وولف قدر شقيقة شكسبير. واستخدام وولف لهذه القصة استخدام ممتع كما هو حال القصة ذاتها، اذ تقول: «قد يكون هذا حقيقياً، وقد يكون زائفاً - من يستطيع أن يقول؟ ولكن ما هو حقيقي فيه، كما بدا لي وأنا أستعرض قصة شقيقة شكسبير كما صنعتها، هو ان أية امرأة تولد بموهبة عظيمة في القرن السادس عشر لا بد أن تصبح مجنونة، أو تنتحر، أو تقضي أيامها وحيدة في كوخ منعزل خارج القرية، نصف ساحرة، نصف عرافة، يخشاها الآخرون ويسخرون منها. ذلك اننا بحاجة الى قليل من البراعة في السايكولوجيا لنتأكد من ان الفتاة الموهوبة تماماً التي حاولت أن تستخدم موهبتها لكتابة الشعر سيخذلها الناس ويعوقونها، وستعذبها وتمزقها غرائزها الشخصية المناقضة، بحيث انها لا بد أن تفقد صحتها وسلامة عقلها».[٣]

وفي ظل غياب الحقائق تكتسب اسطورة شقيقة شكسبير قوة وسلطة الحقيقة، بحيث ان وولف تبدأ الفصل الرابع من (الغرفة)

بالتأكيد الصريح التالي: «أن نجد أية امرأة في تلك الحالة العقلية (القادرة على ابداع عمل عبقري) في القرن السادس عشر كان أمراً مستحيلاً تماماً .. وبالتالي لم يكن بوسع أية امرأة أن تكتب الشعر».(٤)

ويعتمد تحليل وولف لأدب القرن السابع عشر على هذا الاستنتاج. وعندما تناقش وولف عمل الليدي وينتشلسي تعود، مرة أخرى، الى عالم الروائية و «تتخيل السخرية والضحك، وتزلف الأشخاص التافهين، وشكوكية الشاعر المحترف».(٥) وتستنتج وولف انه «كان يتعين عليها أن تسجن نفسها في غرفة في الريف لكي تكتب، وتتمزق بسبب القسوة والوساوس».(٦) وحول دوقة نيوكاسل تهتف وولف مندهشة أيضاً: «أية رؤية للوحدة والطيش يخلقه فكر مارغريت كافنديش في الذهن!».(٧) وتصرف وولف النظر عن دوروثي أوزبورن ذلك ان «الرسائل لم تعتبر أدباً».(٨) وأخيراً تنتهي وولف الى الشخصية التي يبدأ بها معظم الأنطولوجيين، وهي أفرا بن «فمع السيدة بن نقوم بانعطافة هامة في الطريق. ونترك خلفنا، منغلقات في حدائقهن مع أوراقهن، أولئك السيدات العظيمات الوحيدات اللواتي كتبن من دون جمهور أو نقد، وانما في سبيل المتعة وحدها».(٩)

وتتمثل رؤية وولف لكاتبات القرن السابع عشر في كونهن مخلوقات منعزلة، محاصرة، عانين من المرارات، وجرى اسكاتهن وفرض الصمت عليهن. ويؤكد اختيار وولف لهؤلاء الكاتبات الآثار المدمرة للحياة الأدبية على النساء الممزقات بين قوى العبقرية والمتطلبات الاجتماعية.

وتثير أسطورة جوديث شكسبير عدداً من القضايا الأشكالية

المرتبطة بموضوع غياب وصمت كاتبات القرنين السابع عشر والثامن عشر، وطبيعة المصادر التاريخية التي اعتمدت عليها فرجينيا وولف في تقديراتها حول هذا الغياب، فضلاً عن موضوعات أخرى مرتبطة باحتراف الكاتبة، واستخدام أسلوب التلميح في الأسطورة، وتحريم الشعر، وهي موضوعات نحاول مناقشتها في هذا الفصل.

ولكن دعونا، أولاً، نقتبس المقتطف التالي من مقالة وولف (النساء والرواية)، التي كتبت في مارس / آذار ١٩٢٩، وتحولت في ما بعد الى (غرفة خاصة بالمرء وحده): «يبدو ان فضاءات الصمت الغريبة تفصل فترة نشاط معينة عن فترة نشاط أخرى. فقد كانت هناك سافو ومجموعة صغيرة من النساء يكتبن الشعر في جزيرة إغريقية قبل ٦٠٠ سنة من الميلاد* ، ثم توقفن صامتات. وفي حوالي العام ١٠٠٠ نجد سيدة بلاط معينة هي الليدي موراساكي تكتب رواية جميلة وطويلة في اليابان. وفي *انجلترا القرن السادس عشر، عندما كان الشعراء والكتاب* المسرحيون في ذروة نشاطهم، كانت النساء صامتات. وكان الأدب في العصر الاليزابيثي أدب رجال على وجه التحديد. وفي نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر نجد النساء يعدن الى الكتابة ثانية – وهذه المرة في انجلترا – بتواتر ونجاح استثنائيين».[١٠]

وهذا المقتطف يحيلنا الى موضوع مصادر وولف التاريخية. وتطرح الأواصر بين نظريات وولف حول استمرارية تجربة النساء، والاعتماد الراهن عليها من جانب مؤلفي أنطولوجيات القرن العشرين، مسألتين

---

* يبدو انه لم يتوفر لوولف أن تعلم بأن أقدم نص شعري كشف عنه التاريخ، حتى الآن، كان من إبداع امرأة، وهو «ابتهال أنخدونا لإنانا في أور» السومرية، ويرقى الى القرن الثالث والعشرين قبل الميلاد.

هامتين. ما هو مصدر صورة وولف عن حياة شقيقة شكسبير، الكاتبة المعزولة، المخدوعة، والمنقسمة ذاتياً؟ وما هو تأثير التأكيد على احتراف الكاتبة في تحديد «المعيار» النسائي؟

تشير مارغريت إيزيل الى ان حياة جوديث شكسبير تعتمد على مادة تاريخية هامة صاغتها فكرة معينة عن التقدم التاريخي.(١١) فاذ أخفقت فرجينيا وولف في الكشف عن كتب حول تاريخ النساء في المتحف البريطاني، عادت وولف في روايتها عن شقيقة شكسبير الى أحد المصادر التاريخية العامة «الأخيرة»، وهو كتاب المؤرخ الانجليزي جورج تريفليان (تاريخ انجلترا). وتحت عنوان «أوضاع النساء» وجدت معلوماتها عن معاناة النساء، وإرغام الصبايا الصغيرات على الزواج، وما الى ذلك من مظاهر التمييز ضد المرأة. وتلاحظ وولف تلك المفارقة الموحية، ذلك انه بينما أشغلت النساء موقعاً بارزاً في المخيلة الأدبية في عصر النهضة، تصورهن رواية تريفليان عن الحياة الفعلية للنساء الانجليزيات في ذلك العصر باعتبارهن محرومات، يتعرضن الى الضرب، ويزج بهن في الغرف.

ان هذا الجزء الهام من قصة التاريخ الأدواردي، أي النظرة الى التاريخ باعتباره رواية للقوى «الهامة» في إطار التشريعات المقرة، والحروب التي تخاض، والملوك الذين يتوجون، هو أساس أسطورة جوديث شكسبير. غير انه منذ سنوات العشرينات غير المؤرخون الاجتماعيون محور تركيزهم واكتشافاتهم للتاريخ. فالدراسات التي ظهرت حول متوسط عمر الزواج أشارت الى ان الزواج في فترة المراهقة لم يكن هو السائد في المجتمع الانجليزي في تلك الفترة، وتحدثت عن هجرة النساء

من الريف الى المدينة، ودرست تبدلات أخرى في البنية الاجتماعية، واستنتجت ان التاريخ الاجتماعي لم يعد مقتصراً على تاريخ الطبقات العليا المدنية.[١٢] وهكذا فان هذا العالم هو ليس العالم الذي تخيلته وولف. لقد كانت روائية عظيمة ومحللة بارعة لعملية الخلق الأدبي، لكنها لم تكن مؤرخة كبيرة، ومن غير المنصف، بالطبع، أن نطلب منها ممارسة هذا الدور، فقد كانت محددة بالمصادر التاريخية التي تيسرت لها وهي مصادر محدودة. ومن ناحية أخرى فان مثل هذه الطريقة تأخذ نصاً كتب لكي يكون محرضاً على المزيد من البحث في حياة النساء في الماضي، وتحوله الى معيار للتاريخ. ويمكن للمرء أن يعترض، هنا، بالقول أن دقة وولف التاريخية أو الافتقار الى هذه الدقة لا صلة له بالموضوع طالما ان مطبوعات النساء في تلك الفترة لم تشكل سوى جزء يسير مما أنتج. ولكن ذلك يثير السؤال الهام: ما الذي كان عليه حال كتابة النساء في القرنين السادس عشر والسابع عشر؟

ان ممارسة الأدب كهواية، أو كنشاط محصور في دائرة صغيرة على العموم يطرح إشكاليات لا ترتبط بموضوع الانتاج الأدبي فقط، وإنما بعلاقة الأدب بالطبقة الاجتماعية. ومن المعروف أن فرجينيا وولف كانت تميل الى رفض اعتبار الارستقراطيات المعزولات كاتبات جادات أو جزءاً من التقليد. ومن الواضح ان جوديث شكسبير كانت تنتمي الى الطبقة الوسطى وتبحث عن دخل لها من أعمالها الأدبية. وهو ما يضفي أهمية خاصة على موضوع احتراف الكاتبة الذي سنأتي عليه لاحقاً.

وقد أدى ظهور الانطولوجيا التي حررتها الناقدة البريطانية جيرمين

غرير (تقبيل الصولجان: أنطولوجيا شعر النساء في القرن السابع عشر)[١٣] الى الاجابة على أسئلة القراء المرتابين بدقة اعتقاد وولف بأن النساء لم ينتجن أغاني أو سونيتات بأعداد كبيرة قبل أفرا بن. ان أكثر من أربعمائة صفحة من المختارات من خمس وأربعين كاتبة يشهد على ان أحد الافتراضات الأساسية حول الحياة الأدبية للنساء، الذي استند إليه «التقليد الأدبي النسائي» بحاجة الى تدقيق.

ولكن حتى هذه الأنطولوجيا الجريئة تفتتح بتصوير الكاتبات الأوائل باعتبارهن «معزولات ومعرضات للخطر»، وهي كلمات تذكرنا بصورة وولف عن المرأة الصامتة والشاعرة المجنونة المنعزلة في عصر النهضة. وعلى الرغم من ذكر الصيغ المختلفة للانتاج الأدبي في القرن السابع عشر، وأبرزها استنساخ المخطوطات، ينظر الى هذه الممارسة الأدبية البديلة باعتبارها «خاصة». ولا تتردد المحررة في التحدث عن القصد التأليفي لأولئك الكاتبات: «ان معظم الشعر الذي كتبته النساء المعزولات في القرن السابع عشر ربما انتهى كما توقعت ويات مصيراً لشعرها، الى النار، ليحرق على يد المؤلفات، ان لم يكن على يد الناس الذين خاطبنهم».[١٤]

وهذا الأمر لا يصح على الكاتبات الخمس والأربعين في هذه الأنطولوجيا، ممن حفظ الكثير من مخطوطاتهن التي كتبت بخط جميل وعناية فائقة في مجلدات لضمان قراءتها لاحقاً. وقد أنتجت مثل هذه النسخ الجذابة، سواء في مجلدات خاصة، أو على شكل أوراق مستقلة، بهدف الحفظ، ذلك ان الجمهور كان في ذهن من أنتجنها. ولا نجد بين تلك النسخ مسودات أولية، وإنما نسخاً جذابة تعدها الكاتبة أو

صديقاتها أحياناً بطريقة متقنة. ويوجد بعضها بأكثر من نسخة، والبعض الآخر بمسودات ناقصة.

وتلمح صيغة انتاج وحفظ هذه المخطوطات الى وجود دائرة قراء. وبالاضافة الى ذلك فان توزيع أعمال المرء بمخطوطات، خلال عصر النهضة والقرن السابع عشر، لا يمنع من حصوله، كما لاحظت غرير، على سمعة «عامة» كشاعر من دون أن تطبع له أية قصيدة.

وبينما تتأمل وولف مسألة افتقاد الكتب حول موضوع حياة النساء في الأزمنة السابقة، فانها تشير الى «ان من الطموح الذي يتجاوز جرأتي البحث في الرفوف، عن كتب لم تكن موجودة هناك، لأقترحها على طالبات الكليات الشهيرة لغرض إعادة كتابة التاريخ».(١٥) وربما يكون من الجرأة، الآن أيضاً، الاشارة الى ضرورة إعادة التفكير والنظر بتلك الأسس التي أقيم عليها، بدأب وبآلام عظيمة، تقليد كتابة النساء.

وتمتعت وولف بجرأة القول صراحة بأن جيلها كان جاهلاً، وان هناك حاجة لتأليف الكتب، ولإعادة النظر بمعارف الماضي. وعلى الرغم من ان معرفة النساء بالماضي قد اتسعت، على نحو دراماتيكي، منذ أن فحصت وولف رفوف الكتب بدقة، ما يزال هناك الكثير مما هو غير معروف عن حياة النساء في الأزمنة السابقة، والكتب التي كتبت فيها، والدوافع التي تكمن وراء عملية التأليف. وبالتالي يجب علينا، كما ترى غرير، أن نسأل أنفسنا عما اذا كان تشكيل معيار لأدب النساء ما زال سابقاً لأوانه. ان «رد الاعتبار لتاريخ النساء الأدبي مشروع هائل، فهناك الآلاف، فعلاً، من الكاتبات اللواتي جرى فهم حياتهن وعملهن على نحو منقوص».(١٦)

ان تقييم القرن التاسع عشر لـ «الأنثوي» في تواريخ كتابات النساء، والاهتمام المتزايد بشعر النساء باعتباره «مختلفاً» عن شعر الرجال، أدى، على نحو يثير المفارقة، الى صرف الأنظار عن معظم من مارسن الكتابة قبل العصر الفكتوري، والتقليل من شأنهن ككاتبات. فلا غرابة، اذن، اذا ما راجعت وولف النصوص المتيسرة لها، والتي خلقت لديها انطباعاً برؤية كئيبة للسيدات الأدبيات في عصر النهضة والقرن السابع عشر، وحولت اهتمامها الى تفسير سبب كونهن إما روائيات أو صامتات.

غير ان كتاب جين سبنسر (نهوض الروائيات) يقدم مثالاً مقنعاً حول الكيفية التي يمكن أن تتحول بها حتى الأشكال الأكثر محافظة الى أغراض تقدمية على يد الكاتبات. وللوهلة الأولى تبدو أشكال السرد الوعظية التي نشأت وتطورت خلال القرن الثامن عشر، والتي عالجت موضوع إعادة تشكيل بطلة متمردة أساساً أضيئت لترى حماقة آرائها غير التقليدية، أو «غير الأنثوية»، تبدو مشاركة في ارتكاب جريمة مع السلطة البطرياركية، وهي أمثلة نموذجية للمرحلة التي تشير إليها إيلين شوالتر باعتبارها اندماجاً ذاتياً أو محاكاة للقيم الذكورية. غير ان سبنسر تجادل، على نحو مقنع، بأن هذه الأعمال التي ألفتها نساء لم تثمر فقط عن إنجازات مؤثرة للرواية من ناحية الشكل الفني، وإنما تضمنت تلميحات تقوض أساس النزعة الأخلاقية المحافظة.

ورغم ان الحبكة التي تتابع التطور التدريجي لوعي البطلة، وهي خطل تفاهتها وحماقتها السابقة، عبر التوجيه الأخلاقي الوقور من جانب زوج المستقبل، تمثل رسالة خنوع وامتثال، فانها خلقت، أيضاً،

اهتماماً فنياً متزايداً بوعي البطلة الداخلي. وتؤكد سبنسر ان الواقعية السايكولوجية التي أصبحت السمة الرئيسية المقبولة لرواية القرن التاسع عشر كانت، على نحو كلي تقريباً، إنجاز تقليد الروائيات الذي حقق نضجه في عمل جين أوستن. وكان بناء الحياة الداخلية للبطلة، باعتبارها معقدة، ومميزة، وحساسة، في تعارض، حتى ولو ضمنياً، مع الافتراضات السائدة في ذلك الوقت، التي حرمت النساء من أية مسؤولية في إختيار شريك الحياة، وأصرت على التبعية المتأصلة لتفكير المرأة. وتقول سبنسر ان «تقليد البطلة المعاد تشكيلها كان، رغم كون القصة تتحرك في اتجاه معاكس للاحتجاج النسوي، يشتمل على الاعتراف الضمني بأن تطور النساء الأخلاقي كان أكثر أهمية مما كنا نتصور عادة .. ان إيما هي أول شخصية في الرواية الانجليزية، رجلاً أو امرأة، اتسمت بحياة أخلاقية مصاغة على نحو غني، مع انه جرى تحليلها على نحو يثير السخرية. ولم يصل بناء الرجال في الرواية الى مستوى مماثل الا بعد أن حدد مثال أوستن معالم الطريق».(١٧)

وكما تؤكد دراسة سبنسر فان روائيات القرن الثامن عشر، اللواتي يعتبر الكثير منهن منسياً، لعبن دوراً رئيسياً في تطوير المعنى المعقد للسايكولوجيا الداخلية، التي يعتبرها كثير من القراء أفضل إنجاز في الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر. ان هذه الروايات تهدف الى تجسيد التفاعل التفصيلي للتطور الأخلاقي والسايكولوجي للشخصيات الرئيسية مع العالم الاجتماعي المقرر.

غير انه لهذا السبب بالذات كان على الشكل الواقعي، كما ترى سبنسر، أن يبقى في حدوده الواقعية اذا كان له أن يحتفظ بوهم الأصالة

في الحياة. وبالنسبة للكاتبة يمكن لهذا الوضع أن يخلق إشكالات: فما دامت حياة النساء الفعلية مقيدة، فلا بد أن تكون على هذا النحو، أيضاً، تلك التجربة المسموح بها لبطلة الرواية الواقعية. بل ان المشكلة أكثر حدة بالنسبة للكاتبة التي تريد طرح مصائر بديلة وصيغ وجود مختلفة بالنسبة للنساء. ولهذا السبب اجتذب تقليد الرومانسية الكاتبات، على الدوام، ذلك انه يوفر فرصة للتملص المسموح به من التقاليد التي كانت تفرض قيودها.

ان المعايير تخلق وتصاغ عبر الزمن من خلال عوامل مختلفة كثيرة، غير ان العامل الأكثر أهمية في خلق معيار لأدب النساء هو ندرة النصوص المتيسرة من كاتبات عصر النهضة والقرن السابع عشر المنشورة بعد عام ١٨٦٠.[١٨] وبحلول نهاية القرن التاسع عشر لم يكن هناك سوى جزء صغير من الأعمال والكاتبات اللواتي احتفى بهن المعلقون الأوائل على كتاباتهن مثل جون درايدن، الذي يثني على الكاتبات ويجد طريقة لاستحسانهن وتقييمهن.

ففي رسالة درايدن الى الشاعرة إليزابيث توماس «كورينا» عام ١٦٩٩، التي عبر فيها عن رد فعله على إرسالها بعض قصائدها له، يفسر المزايا الذكورية والأنثوية في الكتابة، كما كانت محددة في ذلك الوقت. وهو يسميها «كورينا» بسبب ما يتسم به شعرها موضحاً ان الأسم يرتبط: «لا بالسيدة التي كان أوفيد على علاقة حب معها، وإنما بالشاعرة الأغريقية الشهيرة من طيبة، التي تغلبت على معاصرها الشاعر بندار خمس مرات».[١٩] انه يميزها ويثني عليها ليس باعتبارها موضوع شعر عظيم، وإنما مبدعة شعر يمكن أن يضارع أفضل ما يكتبه الرجال من شعر.

وكتب درايدن ان قصائدها كانت: «أروع من أن تكون قصائد امرأة. وقد شاركني هذا الرأي بعض من أصدقائي الذين قرأت عليهم قصائدها».[٢٠] ان كتابة النساء في القرن السابع عشر، حسب استخدام درايدن، وعلى خلاف ما كتبته كورينا الكلاسيكية، ينظر اليها من خلال كونها شعراً متواضعاً. غير ان هذا التواضع ليس مرتبطاً بجنس الشاعرة. فدرايدن يشخص «الأنثوي» باعتباره اسلوباً ليس شعرياً بالضرورة: «انهن، عموماً، يكتبن برقة أكثر مما بقوة. أما كورينا، فعلى العكس من ذلك، لا تفتقر الى الحيوية في فكرها، والقوة في تعبيرها، والانسجام في أوزانها الشعرية. وهذا ما تقارن فيه بمعاصرتها الشاعرة كاترين فيليبس على نحو إيجابي». وهذه التعابير، ذاتها، موجودة في تقديم درايدن الذي يثني فيه على شعر آن كيليغرو في قصيدته الغنائية: «الى الذكرى الغالية للشابة البارعة السيدة آن كيليغرو». وفيها يؤكد درايدن ان موهبتها أعظم من موهبة رجل، وان شعرها يكشف عن حيوية رفيعة المستوى.

وتلفت مراسلات درايدن مع إليزابيث توماس انتباهنا الى المدى الذي صور فيه جنس المؤلف كعامل يحدد الموضوع والاسلوب الملائمين. وفي رسالة أخرى إليها يحذرها درايدن من هفوات أخرى في الكتابة النسائية غير «الرقة» والافتقار الى الحيوية. فهو يحثها على دراسة «أفضل المؤلفين» لتجعل من نفسها «سيدة مطلقة للشعر»، ولتتجنب «الحرية التي سمحت بها السيدة بن (أفرا بن) لنفسها في الكتابة الفضفاضة، وإثارة بعض القيل والقال حول حياء وتواضع جنسها (إذا جاز لي القول)».[٢١] غير ان النساء لسن الوحيدات اللواتي يجب

عليهن الانتباه الى اللياقة. ففي الرسالة ذاتها يلوم درايدن نفسه على انه كان «خليعاً في معظم قصائدي». ان هذه «الحرية» في الانحراف عن قواعد الكتابة، في تلك المرحلة من سيرة درايدن، لم تكن ممنوحة لأي من الجنسين. وفي المراجع والمصادر النقدية التي كتبت في النصف الأول من القرن الثامن عشر يجد المرء موقفاً مشابهاً لموقف درايدن. فمن ناحية كان يجري التأكيد على ان «كتابة النساء» تتميز بخصائص معينة تجعلها أقل جودة من شعر «الرجال»، ومن ناحية أخرى كانت النساء قادرات على منافسة الكتاب الرجال من خلال الكتابة بطريقتهم.

وعندما أثنى ثيوفيلوس سيبر على الكاتبات ووجه إليهن اللوم أيضاً في كتابه (حياة الشعراء) الصادر عام ١٧٥٣، استخدم، هو الآخر، مفردات القوة والحيوية. فقد دافع عن أفرا بن، مثلاً، مشيراً الى «قوة عقلها العظيمة وتضلع فكرها».[٢٢] وشأن ثناء درايدن على قصائد «كورينا» توصف أعمال أفرا بن باعتبارها في مستوى أعمال أي كاتب رجل. فسيبر يؤكد على ان هناك: «دلائل على الفهم العميق في كتابات بن، وان أسوأ ما لدى هذه السيدة هو أفضل من أفضل ما لدى دورفي».

وفي مثل هذه التقييمات لكاتبات القرنين السابع عشر والثامن عشر، وهي في إطار المعايير الذكورية بالطبع، نجد أنهن يضارعن الكتاب، بل ويمكن أن يتفوقن عليهم.

ان سيبر يلفت الانتباه الى عدد من الكاتبات، وبينهن مارغريت كافنديش، وهن كاتبات لم يتحدث عنهن معاصره جورج بالارد، الذي يعتبر كتابة (ذكريات عن بعض سيدات بريطانيا العظمى) الصادر عام

١٧٥٢ معلماً في تاريخ الكاتبات، خدم أجيالاً من الباحثين كمرشد لهم في استعادة الماضي «المغمور». وكان سيبر متعاطفاً مع الكاتبات في تصويره لهن، ومدافعاً ضد التهم التي توجه إليهن، ويقدم دحضه الاتهامات التي وجهت الى شعر أفرا بن مثالاً على ذلك التعاطف.

لنعد، الآن، قليلاً، الى موضوع الاحتراف. فبالنسبة لوولف كانت الكاتبة المحترفة هي الكاتبة التي استطاعت أن تستقل عن الرجال، وكانت قادرة على كسب عيشها بوسائل أخرى غير القيام بعمل عبودي، أو البقاء عالة على زوجها.

وتعترف وولف في (الغرفة) قائلة: «أعتقد أنكن ربما تعترضن على أنني، في كل هذا، بالغت في التركيز على المسائل المادية. وحتى لو فكرنا في الأمر بهامش واسع من الرمزية، فأخذنا في الحسبان أن مبلغ خمسمائة جنيه سنوياً يرمز الى سلطة التأمل، وأن القفل على الباب يرمز الى سلطة المرء في أن يفكر لنفسه، فقد تقلن ان العقل يجب أن يسمو على مثل هذه المسائل وان الشعراء العظام غالباً ما كانوا رجالاً فقراء».(٢٤)

غير انه بالنسبة لوولف: «تعتمد الحرية الفكرية على الأشياء المادية. ويعتمد الشعر على الحرية الفكرية. وقد ظلت النساء على الدوام فقيرات، ليس فقط خلال مئتي سنة، وإنما منذ بداية الخليقة. ولم تتمتع النساء بحرية فكرية أكثر من أبناء العبيد في أثينا. وبالتالي فان النساء لم يمتلكن أية فرصة في كتابة الشعر. وهذا هو السبب الذي جعلني أركز كثيراً على ضرورة المال، وغرفة خاصة بالمرء وحده».(٢٥)

فالمال يستطيع، حسب قول وولف، أن يهيء: «القفل على الباب»

الذي يبدو ان الكتاب الرجال يمتلكونه باعتباره حقاً لهم. وقد مكن المال النساء من الكتابة ما دمن يحصلن عليه بصورة مستقلة.

وتعزو وجهة نظر وولف حول تاريخ النساء الأدبي الأزدهار في تأليف النساء كتباً، وهو أعظم تحولات الحياة، لا لسلطة التكنولوجيا الجديدة في الطباعة، وانما لسلطة الاقتصاد: «ان النشاط الفكري الفعال الذي أظهر نفسه أواخر القرن الثامن عشر بين النساء - الأحاديث، واللقاءات، والمقالات عن شكسبير، وترجمة الأعمال الكلاسيكية - كان قائماً على الحقيقة الراسخة من ان النساء استطعن الحصول على المال عن طريق الكتابة. فالمال يضفي الاحترام حتى على تلك الأعمال التافهة التي لا يجري دفعه مقابلها».[٢٦] ويمكن النظر الى دائرة القراء التجارية، أو على الأقل فرصة الكتابة لأسواق تجارية، باعتبارها مصداقاً لتأليف النساء في عرض وولف للماضي الأدبي.

وفي التشكيل المعين للمعيار أصبح الاحتراف الأدبي يجسد الخلاص من الأدوار والأعراف الاجتماعية، سواء كان هذا الخلاص كاملاً كما في حالة أفرا بن، أو جزئياً في الحصول على غرفة هادئة. ففرصة أن تكون المرأة كاتبة محترفة «حررت» العقل، أما توجهها الى مجموعة صغيرة في عصر النهضة أو القرن السابع عشر، أو كونها كاتبة هاوية، فلم يحقق تلك «الحرية». ومن المفهوم ضمناً انه اذا ما كانت المرأة معتمدة مادياً على ذويها من الرجال، فانها ستكون، بالضرورة، مقيدة أو «خاضعة في الاختيار» في كتاباتها. واذا ما أخذنا هذا الافتراض بالحسبان، يمكن النظر الى جين أوستن والشقيقات برونتي كشخصيات مشكوك بانتسابها الى التقليد.

وارتباطاً باسطورة جوديث شكسبير تطرح وولف إشكالية أخرى تتمثل في ان جسد المرأة، وهو عامل هام في تجربة وولف، يتجلى في تأملاتها حول كتابة النساء. وتحلل (الغرفة) المعاني التي يفرضها المجتمع على المرأة مثل المعيار الجنسي المزدوج الذي يحدد حمل جوديث شكسبير باعتباره مجلبة للعار. غير ان وولف تحتفظ بالأمل في ان الجسد قد يوفر، في ما وراء هذه المعاني، الأساس لاختلاف غير تراتبي، وقد يؤدي وظيفته باعتباره أصل الكتابة النسائية المتميزة. ويتكرر هذا الأمل الطوباوي في النسوية مشيراً الى الحاجة الى هوية يمكن أن تعارض التعريفات البطرياركية للنساء. وفي هذه العودة الى الجسد تسبق وولف كتابة بعض الناقدات المعاصرات مثل هيلين سيكسو التي تسعى، أيضاً، الى تجنب التعريفات البطرياركية بالاحتكام الى الجسد. ففي مقالتها (ضحكة ميدوزا) تقول سيكسو عن المرأة إن «جسدها يقول الحقيقة. انها تجعل نفسها عارية. وهي تجسد، في الواقع، ما تفكر به مادياً، أي تدلل عليه بجسدها .. وهي ترسم قصتها في التاريخ». وكما هو الحال عند وولف فان الجسد وسط تتحدث اللغة المتمايزة جنسياً عبره، وتتخذ شكله بطريقة مجازية معينة، أما عند سيكسو فيمثل الجسد اللغة. وعندما تقول سيكسو ان المرأة «ترسم قصتها في التاريخ» نتذكر اكتشاف الراوية لغضبها باعتباره قصتها الخاصة، وباعتباره تاريخ الكاتبات في البطرياركية. وتواصل كتابات وولف الأمل بنوع من البيولوجيا الاجتماعية للابداع تحددها الاختلافات البيولوجية الطبيعية. وربما تعتبر هذه، شأن قصة جوديث شكسبير، أسطورة ضرورية تتطلع الى زمن تستطيع النساء فيه إعلان صوت أدبي

بعيداً عن قيود الصراع والضيم، حيث يعبر الجسد عن نفسه ببساطة.

وبالنسبة لوولف تفعل النساء الأسلاف ما هو أكثر من مجرد توفير النماذج الأسلوبية للكاتبات الطموحات، أو تجسيد فلسفات جمالية معينة. والحق أنهن قد لا يفعلن شيئاً من هذا القبيل، ذلك أنهن قد لا يكن حتى كاتبات. وبدلاً من ذلك فان هذا التقليد النسائي - الذي يتسم بقيم ومواقف بل وصيغ للذات - يعزز موقع المرأة التي تكتب في عالم ذكوري، ويمنحها نوعاً من إثبات الهوية مثل ذلك الذي تمنحه الأم لطفلها بصورة مثالية. ان هناك نوعاً من الحميمية بين المرأة السلف وحفيداتها. وقد خلقت مقالة وولف مصطلح «المرأة السلف» الذي يشير الى طبيعة الأرث الأدبي المتمايزة جنسياً، وأهمية المرأة السلف التي تغذي وريثتها.

واذا كان توفير «التغذية» بدلاً من النماذج الأدبية هو المهمة الرئيسية للكاتبة السلف، فلن يعود مهماً ما إذا كانت تكتب، أو حتى ما اذا كانت موجودة مادياً. هكذا تصبح جوديث شكسبير مصدر إلهام لحفيداتها، لأن حياتها الخيالية تجسد الكثير من التوترات والتناقضات التي يعانين منها. وفي نهاية (الغرفة) تتحول الى نوع من روح الابداع التي تسكن كل النساء. وبهذا المعنى الشعري الاسطوري فان «الشاعرة الميتة، التي كانت شقيقة شكسبير، سترتدي الجسد الذي غالباً ما ألقته. واذ تستمد حياتها من حياة المجهولات اللواتي كن رائداتها، كما فعل شقيقها قبلها، فانها ستولد من جديد».(٢٧)

هكذا تعاني جوديث شكسبير، سجينة جسدها في الحياة، التسامي في الموت، عندما تتحول الى جسد اسطوري تستعيده إنجازات الكاتبات

الحفيدات. ان جسد جوديث شكسبير وأجساد كاتبات المستقبل «تختفي تحت وطأة رمزية مثل هذا التجسيد الأسطوري. ويبدو الأمر كما لو ان هذا هو الحل الوحيد الذي يمكن أن تجده وولف لتعرض جسد المرأة الى الدمار، رغم تأكيدها على انه يشكل أساس ابداع النساء».(٢٨)

ومن ناحية أخرى ترتبط أسطورة جوديث شكسبير باسلوب وولف في التلميح الذي يجسد غنى المعاني الخفية المختبئة. فهي تسمي المكان الذي دفنت فيه جوديث شكسبير «إليفانت أند كاسل»، وهو جزء من لندن. ويكشف هذا الموقع العشوائي، في الواقع، قصة طويلة، تاريخية أكثر منها روائية خيالية، تسير بموازاة قصة جوديث شكسبير. فاسم «إليفانت أند كاسل»، كما تشير إيلين بايوك روزنمان، مستمد من «إنفانتا دي كاستيلا»، التي تعني «طفلة قشتالة» - وهي منطقة في أسبانيا، واسم كاترين، الزوجة الأولى التعيسة لهنري الثامن، التي كانت سبباً غير مباشر وراء إقامة الكنيسة الأنجليكانية. وكانت كاترين قد جيء بها من أسبانيا، بترتيب من والدها، لتتزوج إبن هنري الأكبر، وعندما توفي الابن استولى عليها هنري بسرعة. ودعا الفاتيكان الى الاعلان بأنها كانت ما تزال عذراء حتى يتمكن من الزواج منها. وبعد ثماني عشرة سنة من الزواج، لم تلد له خلالها طفلاً، قرر هنري فسخ الزواج تحت ذريعة أنها لم تكن عذراء عند زفافها له. ومرة أخرى دعيت الكنيسة الكاثوليكية الى إصدار قرار بشأن عذرية كاترين، غير ان الكنيسة أحبطت الأمر هذه المرة. فعمد هنري الى المحاكمة لـ «اكتشاف» ما اذا كانت كاترين عذراء عند زواجها منه، لكنه لم يفلح في فرض النتيجة التي كان يريدها. وبسبب إحباطه انفصل عن البابا

وأسس الكنيسة الأنجليكانية. غير ان كاترين، الذكية والموهوبة، سارت في الطريق الوحيد المفتوح أمامها، وهو طريق الزوجة، التي تعامل على أنها سلعة، اذ تداولتها أيادي الرجال من الأب، الى الزوج، الى الأب ثانية. ويعكس اعتمادها المذل على قرار الكنيسة حول عذريتها الهيمنة الاجتماعية على جنسانية النساء. ومرة أخرى نجد جسد المرأة قدراً، ومصدراً للتعرض الى المعاناة والاضطهاد. ان ترجمة وتحويل وتحريف اسمها الأسباني الى لغة زوجها يوحي بتشويه وكبت أصوات النساء. وشأن جوديث شكسبير تتمتع كاترين بمواهب عظيمة لكنها لا تتمتع بالحرية لممارسة هذه المواهب. وشأن شقيقة شكسبير نقشت أيادي الرجال على جسدها معاني ليست من صنعها هي. وفي هذا التلميح المعقد نرى جوانب عديدة من أسلوب وولف، حيث يفسر السرد مأزق النساء، اذ يجري طمس قصة كاترين، حرفياً، تحت الإشارة الى إليفانت أند كاسل، ويسهم التلميح، أيضاً، في القصة الخيالية للراوية. فتحت هذه الاشارة المقنّعة أخفت معرفتها التاريخية، والاتهام الضمني الذي تنطوي عليه هذه المعرفة ضد البطرياركية. ورغم انه قد يجري صرف الأنظار عن جوديث شكسبير باعتبارها مجرد فانتازيا أو «قصة» كما تسميها الراوية نفسها، فان قصة كاترين تثبت أسس رواية شقيقة شكسبير في أرض الواقع وتقدم مبرراً لها.(٢٩)

وتواصل العلاقة الوثيقة بين تجربة جوديث وكاترين تفكيك الفرق بين الحقيقة والخيال، ذلك أننا نستطيع أن نرى قصة جوديث شكسبير تنبثق من تجربة كاترين، ونستطيع، أيضاً، أن نفهم تجربة كاترين من خلال تأويلها في إطار قصة جوديث باعتبارها قصة اضطهاد النساء

على الطريقة البدائية. وانطلاقاً من ذلك قد نرى، أيضاً، ان هاتين المرأتين تمارسان عملية تبادل الهوية.

وفي ابتكارها قصة جوديث شكسبير تبني فرجينيا وولف حبكة عنيفة في إطار رمزي. ولتعميق الوحشية المروعة لهذه الصورة تضيف وولف في (الغرفة) قائلة: «حين يقرأ المرء عن ساحرة غطسوها في الماء، أو امرأة تلبستها الأرواح الشريرة، أو امرأة حكيمة تبيع الأعشاب، أو حتى عن أم رجل رائع، أعتقد اننا نسير على طريق روائية ضائعة، أو شاعرة مقموعة، أو امرأة شبيهة بجين أوستن ولكنها مغمورة وصامتة، أو شبيهة باميلي برونتي ولكنها قذفت بعقلها في المستنقع، أو هزمت وهامت في الطرقات على وجهها مجنونة، مثقلة بالعذاب الذي رمتها موهبتها فيه».(٣٠) ورغم ان الأصل هو الشعر، وان مبدع القصائد والأغاني الأولى كان امرأة، كما تتخيل وولف، فقد لجأت معظم النساء الى كتابة الروايات بدلاً من القصائد خوفاً من الجنون الذي تنسبه وولف الى جوديث شكسبير. وللنساء عبرة في إليزابيث باريت براوننغ التي سببت لها سنوات العزلة الطويلة ضرراً فادحاً.

لقد بحثت إليزابيث باريت براوننغ عن أسلافها فلم تجدهن. وفي عام ١٨٤٥ علقت، بحزن، قائلة: «في انجلترا كثير من النساء المثقفات .. لكن أين الشاعرات؟ لقد بحثت في كل مكان عن أسلاف لي فلم أجد واحدة».(٣١)

وفي عام ١٨٦٢ عبرت إميلي ديكنسون، بطريقة أخرى، عن الاختلاف بين نثر النساء وشعرهن، متذمرة:

«أسكتوني، وحاصروني في النثر

مثلما فعلوا بي عندما كنت فتاة صغيرة
وضعوني في حجرة
لأنهم كانوا يريدونني صامتة"

وفي هذا تلميح الى ان كتابة الشعر عمل لا يليق بسيدة.

لقد اقتفت وولف آثار سيرتي الشاعرتين آن فينتش ومارغريت كافنديش، وعبرت عن اعجابها بـ «الشعر الجامح» للشقيقات برونتي، ولاحظت ان رواية إليزابيث براوننغ الشعرية (أورورا لي) تتسم بمزايا لا يضارعها أي عمل نثري، وتحدثت باجلال عن «القصيدة الغنائية المركبة» لكرستينا روزيتي. فلماذا، إذن، تشعر وولف بأن شقيقة شكسبير «أوقعت في الشرك»، وجرى وأدها، أو أنها لم تولد بعد؟ لا بد أننا نجد الاجابة في رد فعل النقاد والقراء من رجال ذلك العصر على شعر النساء من أمثال إليزابيث براوننغ.

في عام ١٨٥٧ نشرت قصيدة (أورورا لي)، وحققت نجاحاً هائلاً. وبحلول عام ١٨٧٣ كانت هناك ثلاث عشرة طبعة من هذه القصيدة - الرواية التي كانت بطلتها امرأة شاعرة. فما هو مصير هذه القصيدة، ومصير شاعرتها؟

شكلت (أورورا لي) تهديداً للنظام البطرياركي، وتناقضاً يصعب حله، ولذلك كان من المفضل إزالته، كما ترى كورا كابلان: «بصوت الشخص الأول الملحمي لشاعرة كبيرة هتكت القصيدة ستار صمت محدد، كان موضع اتفاق تقريباً بين الكاتبات وحكام الثقافة الرفيعة في انجلترا الفكتورية، يسمح للمرأة بالكتابة اذا ما أغلقت فاها بشأن هذه الكتابة».(٣٢)

قصيدة ملحمية تكتبها امرأة حول تناقضات أن تكون المرأة شاعرة مرغمة على التعبير عن نفسها للرجال؟ كان ينبغي استئصال ذلك، وقد جرى هذا الاستئصال.(٢٣)

كتبت باريت براوننغ هذه القصيدة متحدية أسطورة ان النساء لا يستطعن كتابة الشعر، وخصوصاً الملحمي، ولكنها لم تستطع أن تحطم تلك الأسطورة. فباستئصالها من المعيار للأدبي في وقت قصير نسبياً جرى الابقاء على أسطورة عجز النساء عن كتابة الشعر، والملحمي بالذات. فرجال عصر براوننغ ما كانوا يريدون أن تخاطبهم إمرأة تهدد نظرتهم الى العالم. وبينما لم يكن باستطاعتهم احتواء شعبيتها الأولى استطاعوا تدميرها في نهاية المطاف. فالاعتقاد بأن النساء لا يستطعن كتابة أي شعر ما زال شائعاً، بحدود معينة، حتى في عصرنا الحالي، وهذا دليل على نجاح عملية قمع الشاعرة إليزابيث باريت براوننغ.(٢٤)

في (الغرفة) تقول وولف: «لقد جلست النساء داخل البيوت كل هذه الملايين من السنين حتى انه بحلول الوقت الحالي تشربت جدران البيوت ذاتها قواهن الابداعية».(٢٥)

و(الغرفة)، شأن كثير من أعمال وولف، مرثية، كتبت في فناء كلية، لكل من رحلت ومن ماتت من النساء المصلحات، والرائدات، والفنانات، والمكافحات، لأولئك اللواتي دفنّ، مثل جوديث شكسبير، في قبور لا شواهد عليها، وفي أماكن مثل إليفانت أند كاسل.

والجملة الأخيرة في (الغرفة) حول العودة الثانية لشقيقة شكسبير تبدأ، هي الأخرى، بكلمة «لكن»: «لكنني أؤكد انها ستأتي ..». وهذه الـ «لكن» تعبر عن أمل في مواجهة الحرمان والاضطهاد، وتنطوي

على السمة الاقتحامية لحجة وولف من أن ابداع النساء يعيش، ويتواصل، ويثمر رغم كل العوائق والتحريمات.

هوامش

(١) Virginia woolf, "A Room ....p. 102

(٢) المصدر السابق نفسه - ص ٤٢

(٣) المصدر السابق نفسه - ص ٤٥

(٤) المصدر السابق نفسه - ص ٥٣

(٥) المصدر السابق نفسه - ص ٥٥

(٦) المصدر السابق نفسه - ص ٥٥

(٧) المصدر السابق نفسه - ص ٥٦

(٨) المصدر السابق نفسه - ص ٥٧

(٩) المصدر السابق نفسه - ص ٥٨

(١٠) Virginia Woolf, "Women and Writing .... p. 44-45

(١١) Margaret Ezell, "Writing women's .... p. 48

(١٢) المصدر السابق نفسه - ص ٤٩

(١٣) Germaine Greer, ed., "Kissing the Rod: An Anthology of Seventeenth-Century Women's Verse", Virago Press, 1988

(١٤) المصدر السابق نفسه - ص ٦

(١٥) Virginia Woolf, "A Room .... p. 41

(١٦) Germaine Greer, ed., "Kissing .... p. 26

(١٧) Jane Spencer, "The rise of .... p. 36

(١٨) Margaret Ezell, "Writing Women's .... p. 104

(١٩) المصدر السابق نفسه - ص ٧١

(٢٠) المصدر السابق نفسه - ص ٧١

(٢١) المصدر السابق نفسه - ص ٧٢

(٢٢) المصدر السابق نفسه - ص ٧٤

(٢٣) المصدر السابق نفسه - ص ٧٤

(٢٤) Virginia Woolf, "A Room .... p. 96

(٢٥) المصدر السابق نفسه - ص ٩٧

(٢٦) المصدر السابق نفسه - ص ٥٩

(٢٧) المصدر السابق نفسه - ص ١٠٢

(٢٨) Ellen Bayuk Rosenman, "A Room .... p. 111

(٢٩) المصدر السابق نفسه - ص ١٠٠

(٣٠) Virginia Woolf, "A Room .... p. 45

(٣١) Mary Eagleton, ed., "Feminist Literary Theory", Blackwell, 1986, p. 174

(٣٢) Cora Kaplan, "Introduction to Aurora Leigh and Other Poems: Elizabeth Barrett Browning", Women's Press, 1978, p. 10

(٣٣) Dale Spender, "Man - Made Language .... p. 215

(٣٤) المصدر السابق نفسه - ص ٢١٥

(٣٥) Virginia woolf, "A Room .... p. 79.

الإصغاء الى الصمت

كانت فرجينيا وولف قد أرغمت، عبر علاقتها بايثيل سميث، على أن تصبح أقل تزمتاً بشأن التعبير عن جموح مشاعرها. وكان هذا سبباً في اقترابها من معاصرتها الكاتبة كاثرين مانسفيلد، وإقامة علاقة حميمة معها. فقد كانت سميث تعطي وولف، باستمرار، دروساً في التعبير عن المشاعر. وفي رسالة ذات دلالة كتبتها في ٢٩ ديسمبر / كانون الثاني ١٩٣١ اعترفت لها وولف قائلة:

«لا أعتقد أنك مصيبة بشأن اهتمامي «بأشياء محدودة جداً» .. ولكنني، بعد أشهر من تعرفي عليك قلت لنفسي: ها إنني أرى واحدة من اللواتي يفصحن عن مشاعرهن. انهن لا يعرفن ماذا يعني الشعور، وربما كان هذا مصدر سعادتهن. ذلك ان كل من أكن لهم أعمق الاحترام هم أناس صامتون - نيسا، لايتون، ليونارد .. جميعهم صامتون. ولهذا دربت نفسي على الصمت. وقد اجتذبني إليه، أيضاً، ذلك الرعب الذي يتملكني جراء طاقتي غير المحدودة في الشعور .. ولكن ما أدهشني أنني أكتشفت، بمرور الزمن، انك ربما كنت الوحيدة من بين من أعرفهم، تظهر المشاعر وتعبر عن الاحساس»[١].

وفي بداية سيرتها الابداعية ربما خلطت وولف بين السعي الى

الشهرة والحفاظ على المكانة اللائقة المحترمة. وكانت قد تخلت عن هذه الفكرة عندما بدأت التجريب، والمناداة بحقوق الكاتبات. غير انها أدركت سمة معينة تقيدها في عملها. فقد بدأت تكتشف ان المشاعر الحسية في قصص كاثرين مانسفيلد ليست مشاعر رخيصة ولا بعيدة عن متناولها في نهاية المطاف. وعلى مستوى أكثر شخصية كانت قد تعلمت كبت مشاعرها، ولم تعد واثقة من أنها كانت تريد «التدريب» على الصمت.

في (الغرفة) تستكشف فرجينيا وولف صمت النساء اللواتي «خدمن طيلة قرون باعتبارهن مرايا تمتلك القوة الساحرة والفاتنة لتصوير الرجل بضعف حجمه الحقيقي»، وتضيء الشروط المادية لهذا الصمت. فالنساء يتناولن الخوخ والكاسترد بدل لحم الحجل والنبيذ الذي يحفز تفكير الرجال وقدرتهم على الحديث. وعندما تكتب النساء غالباً ما يكون ذلك موقفاً دفاعياً بأشكال لا تناسبهن، وبافتقار الى التقليد وعجز في الأدوات.

وأقصيت النساء خلال مئات السنين عن الدخول الى مكتبات الجامعات، والسير على العشب المقدس. غير انه بينما أقصي جسد المرأة «الحقيقي» عن المؤسسة، فان المرأة، كجسد، ظلت موضوع المجاز الأدبي والتعبير الفني، والدراسات السايكولوجية والسوسيولوجية واعتمد «الرجال الحكماء الذين لا يقولون أبداً ما يفكرون به حول النساء»، كما يقول صموئيل بتلر، على النساء ليكن الشاشة التي تعرض عليها النظريات والنزوات الذكورية.

وفي وصفها (الملاك في البيت) تضيء وولف جانباً آخر من

إشكالية الصمت. فملاك البيت، التي لا رأي لها ولا رغبة خاصة، تحذر الكاتبة قائلة: «لا تدعي أي امريء يخمن ان لديك رأياً خاصاً بك .. وكوني عفيفة قبل كل شيء»، موحية بأن ما يصون العفة هو الصمت لا هتك ستاره بالتجرؤ على قول الحقيقية. أما مصير شقيقة شكسبير فهو أبلغ دليل على عاقبة من تحاول هتك ستار الصمت.

وتتأمل وولف دلالات هذا الصمت. فالاصغاء الى قصص لم تروَ في نصوصها يفي بأحكام إصرارها على مكانة الصمت في الخطاب الأدبي. وتصف وولف الاصغاء الى طرق التعبير غير المباشر باعتباره منهجية تملص ومراوغة، وأسلوباً يحث على «تعويض ما ليس هناك»، وهم ما يسهم في تقييمها لجين أوستن باعتبارها الفنانة الأكثر كمالاً بين النساء. فلو انها راكمت خبرة، وعاشت فترة أطول لكان بوسع ذلك أن لا يغني حياتها فقط، وانما «يجعل من رواياتها أعمق وأكثر ايحاءاً لتنقل لا ما يقوله الناس حسب، وإنما ما يتركونه دون قول .. وكان يمكن لها أن تكون رائدة لهنري جيمس وبروست - ولكن كفى».[٢] فالصمت الذي يعقب اسم بروست يحدد، بحياء، مكانة وولف الخاصة في هذا النسب. ومنذ صورتها الروائية الأولى في (الرحلة الخارجية) The Voyage Out عن الروائي تيرينس هيويت الذي يريد أن يكتب رواية عن الصمت، عن الأشياء التي لا يقولها الناس، حتى آخر رواياتها تتمسك وولف بالمبدأ الجمالي الذي تنسبه الى أوستن التي بصمتها عن قول شيء ما تقول ذلك الشيء.

وتتشكل طقوس الصمت من ازدواجية معينة، ذلك ان المرأة، كما تشير وولف في (الغرفة) منتمية ولا منتمية، صامتة ومنتجة كلام في

الوقت ذاته. انها كائن تشكل اجتماعياً لكي يصغي، بصبر، الى الرجال، ولكنها تستخدم فضاء الاصغاء الهادىء لتخلق فضاء لنفسها تستطيع أن تفكر فيه.

ولكن ما معنى الصمت، وما دلالته؟ ما هي سمات الشخصيات الصامتة في رواية النساء؟ وهل يمكن الحديث عن تقليد للصمت في هذه الرواية؟

الصمت هو تعطيل العملية الابداعية عند من يرغب في الكتابة، لكنه لا يستطيع، أو من ينشر عملاً واحداً وتضطره ظروفه الى التوقف، أو يعاق عن ممارسة الكتابة بهذا الشكل أو ذاك. والصمت الذي نتحدث عنه في هذا الفصل هو ليس ذلك الصمت «الطبيعي»، أي الفترات التي تترك فيها التربة المحروثة موسماً كاملاً من غير زرع رغبة في إراحتها، وأملاً في زراعتها لاحقاً، وانما الصمت «غير الطبيعي» الناجم عن ولادة المرء في طبقة أو عرق أو جنس غير ملائم، أو الحرمان من التعليم، أو فقدانه الاحساس في ظروف اجتماعية شاذة، أو كتمان الصوت بسبب الرقابة، أو الاعاقة بسبب متطلبات التربية، أو السكوت بسبب الضغط والارهاب السياسي. وموضوع هذا الصمت وجمهوره هم الرجال والنساء الموسرون والبؤساء، المتعلمون والمحرومون من التعليم.

وتشير إيلين هيجز وشيلي فيشكين في الكتاب الهام الذي حررتاه (الاصغاء الى الصمت)[٣]، ومنه اقتبست عنوان هذا الفصل، ان «الصمت يعني، من ناحية، كمجاز، كوجود نصي، كرمز لكل الظروف المادية التي تحرم الابداع الانساني: الافتقار الى الوقت، والمال، والدعم العائلي والاجتماعي، وتقاليد المرء الخاصة، وثقته بحقه في اللغة

العامة، والخطاب المتيسر الذي يوفر له فرصة أن يقول الحقيقة. ومن ناحية ثانية يعني غياب النص، الاضطهاد، التناقض، والموضع الذي تقيم فيه الآيديولوجيا».(٤)

وبدءاً من الكاتبة الأميركية تيلي أولسن، التي عرف كتابها (حالات الصمت) على نطاق واسع، وتحول الى مصدر كلاسيكي لدراسة موضوعة «الصمت» ودلالاتها، وتواصلاً مع عمل الناقدات الأمريكيات والفرنسيات، جرى تصوير صمت النساء باعتباره ميداناً لاضطهادهن، ودليلاً على إقصائهن عن مجالات الحياة العامة، وعن التجسد، كمتحدثات، في النص. غير انه آن الأوان للاعتراف، حسب إيلين هيجز وشيلي فيشكين، بأن «هناك تقليداً نسائياً في الكتابة بدأ في القرن التاسع عشر، يدعونا الى إعادة قراءة نماذج معينة من الصمت والتعبير».(٥)

لقد درست إيلين شوالتر تقليد النساء الأدبي حيث كاتبات جيل معين كن - لأسباب كثيرة - مجهولات، غالباً، بالنسبة لكاتبات جيل لاحق. فقد كانت «السلسلة» تنقطع، بحيث يتعين على كل جيل أن يبدأ، من جديد، خلق معانيه، دونما تواصل مع ما تحقق سابقاً. وعلقت أدريان ريتش على هذه المسألة قائلة إن «كل تاريخ صراع النساء من أجل تقرير مصائرهن قد لفه الصمت على الدوام. ان أحد العوائق الثقافية الجدية التي تواجهها الكاتبة تتمثل في ان كل عمل نسوي ينظر إليه كما لو انه ينبثق من لا مكان، كما لو ان كل واحدة منا عاشت، وفكرت، وعملت بدون ماض تاريخي أو حاضر ذي سياق. وهذه هي إحدى الطرق التي أرغم فيها إنتاج النساء وتفكيرهن على أن يبدو

مشتتاً، شاذاً، ويتيم أي تقليد خاص به».(٦)

ومن الناحية التاريخية استمر إقصاء النساء عن إنتاج اللغة، وهي شكل ثقافي هام. ويعني هذا، بمعنى ما، ان اللغة صنعها الرجال، واستخدموها، وما زالوا، لأغراضهم الخاصة، كما تشير ديل سبندر. ولأن النساء لم يشاركن في انتاج اللغة المعترف بها، أي المشروعة، فقد «كن وما زلن عاجزات عن إعطاء وزن لمعانيهن الرمزية الخاصة، وعاجزات عن خلق تقليد لمعاني النساء ومدلولاتهن عن العالم».(٧)

ان صياغة الأسئلة في إطار صمت النساء تؤدي الى دراسة اللغة التي أقصتهن وحددت مواقعهن، وتؤدي، أيضاً، الى دراسة امكانية وصولهن الى الخطاب «فعندما تحط اللغة الوحيدة التي تمتلكها النساء من قيمتنا، وعندما يطلب منا، أيضاً، دعم القول الذكوري، فليس من غير المحتمل أن نكون صامتات نسبياً. وعندما توفر اللغة الوحيدة التي يمتلكها الرجال فرصة ترميزهم المعاني وهيمنتهم على الخطاب، وعندما صنعوا اللغة، وحددوا أحكام الكثير من الشروط لاستخدامها، فليس من غير المحتمل انهم سيستخدمونها أكثر، وسيستخدمونها لمصلحتهم الخاصة. وبهذا يساعدون على صيانة صمت النساء».(٨)

ولهذا ترى سبندر أن التركيز الأساسي لبحث اللغة / الجنس يجب أن يكون في إطار أرحب وأكثر جرأة مما كان عليه الحال في الماضي، ويتعين أن يبدأ اهتمامه العميق بالصمت النسبي لنصف البشر، ذلك ان «اللغة أداة إنسانية فعالة، ويجب أن نبدأ التساؤل عن الدور الذي تلعبه في صيانة وتأبيد البنى الاجتماعية القائمة، وعن إسهامها في وجهات نظرنا التراتبية المرتبطة بالطبقة والعرق والجنس. وعندما نبدأ طرح مثل

هذه الأسئلة، سيكون ممكناً الانتقال الى تحديد حالات العجز في إطار البنية الاجتماعية، لا في إطار الكائنات الانسانية».[٩]

وانطلاقاً من هذه المقدمة لا تقبل سبندر مفهوم عجز النساء، أو تفوق الذكور الملازم لذلك: «هذه هي نزعتي المنحازة. فأنا لا أجد، في البحث القائم حول اللغة والجنس، ما يؤدي بي الى تغيير هذه النزعة».[١٠]

ان كلا الجنسين يمتلكان القابلية على خلق مدلولات، ولكن النساء لم يكن في وضع يسمح لهن باختيار مدلولاتهن ودمجها بمدلولات المجتمع. فهن لسن في الميدان العام، ولسن صانعات «الثقافة»، بحيث ان أية مدلولات رغبن في تسجيلها، ولكنها مختلفة أو على تناقض مع تلك التي خلقها الرجال، هي مدلولات مؤقتة وغير محددة المعالم، وهي مستثناة من الاتجاه السائد للمدلولات، وظلت بالتالي ضائعة في الغالب.

فلم تكن النساء من الشخصيات المؤثرة بين الفلاسفة، أو الخطباء، أو السياسيين، أو النحاة واللغويين، أو المربين، ولم تتوفر لهن الفرصة ذاتها للتأثير في اللغة، وتقديم معان جديدة حيث يجري تبنيها واختيارها لتحديد أشياء أو أحداث العالم كما ترى سبندر. ولا يراد من هذا الواقع الاشارة الى ان النساء لم يمارسن الفلسفة، أو يلقين الخطابات، أو يكتبن الأشعار، أو يبدعن النظريات حول اللغة، أو التعليم، أو العالم، وانما التأكيد فقط على أن نتائج مواهبهن ظلت محدودة وضيقة. ولم تجد المعاني التي خلقنها، والتي ربما اختلفت عن معاني الرجال (جزئياً كنتاج للظروف والتجارب المختلفة) طريقها، دائماً، الى الميدان

العام، ولم تكن، دائماً، مركزية بالنسبة للثقافة، ولم يجر نقلها الى الأجيال اللاحقة. وبمعنى ما فان كل جيل طلب منه أن يصوغ، مجدداً، المعاني المرتبطة بالنساء.

وكما تصنع معاني التاريخ والأدب، تصنع، أيضاً، معاني اللغة (التي يرتبط بها التاريخ والأدب). لقد «خلقت» النساء «تاريخاً» بقدر الرجال، ولكن هذا التاريخ لم يدوّن أو ينقل. وربما أبدعت النساء كتابات بقدر الرجال، ولكن هذه الكتابة لم تجر صيانتها، ولم تبق المعاني التي خلقتها النساء على قيد الحياة، فحيثما كانت معاني النساء غير متوافقة مع الصورة الذكورية للواقع، لم يجر الابقاء عليها، و «بينما ورثنا المعاني المتراكمة للتجربة الذكورية، اختفت، في الغالب، معاني النساء الأسلاف».[11]

ان المعاني والأسماء لم توجد قبل الكائنات الانسانية، كما تشير ماري دالي في كتابها (وراء الرب الأب)[12]، فقد قمنا بتجهيزها، وقد «صنعناها» بالمعنى الحرفي، ولكننا لم نحتفظ الا بنسخة محدودة، ذلك ان الرجال هم الذين سمّوا العالم كما تشير دالي. وربما تعين على أولئك الذين أنجزوا عملية التسمية أن يفعلوا ذلك من وجهة نظرهم جاعلين من أنفسهم المركز والمرجعية، ومسمين كل الأشياء ارتباطاً بهم. وهذا ما تفعله نصيرات النسوية، في الوقت الحالي، عندما يعدن تسمية العالم ارتباطاً بهن. ولذلك فان عملية التسمية ذاتها ليست هي التي تؤدي الى الاحتجاج، وانما الاحتكار الذي مارسه الرجال على هذه العملية. وبسبب ان الرجال أقصوا النساء عن تسمية الأشياء، وتدوين تجربتهن الخاصة، فان النسويات يجدن من الضروري، الآن، القيام بعملية إعادة التسمية.

فالأسماء التي قدمها الرجال كانت متحيزة و «زائفة» على حد تعبير ماري دالي، ذلك أنه جرى الاصرار على هذه الأسماء المغرضة ومدلولاتها باعتبارها كل شيء. ولم يكن مسموحاً لأية اختلافات، أو أية أسماء ربما أرادت النساء تقديمها، مما أدى الى غياب النساء وتجربتهن في الغالب. هناك صمت صارخ عندما يبحث المرء عن معاني النساء في اللغة على حد تعبير سبندر.

لنعد، الآن، الى إشكالية تقليد الصمت في رواية النساء. ففي مقالتها «صمت النساء كطقس للحقيقة: دراسة في التعبيرات الأدبية عند أوستن وبرونتي وولف»(١٢) تهتم باتريشيا لورانس بامكانيات التعبير والمقاومة في صمت النساء. وتعيد قراءة نصوص كاتبات ثلاث لكي تكتشف فيهن - وخصوصاً في حالات صمت عدد من شخصياتهن - مناهج فعالة للاختيار والمقاومة. واعتماداً على دراسات كلام وصمت النساء التي قامت بها الباحثات في اللغة وفي السايكولوجيا، وكذلك دراسات ما بعد البنيويين مثل فوكو و دريدا، تتابع لورانس ما تراه تقليداً نسائياً لكتابة تصبح فيها حالات الصمت - سواء اتخذت شكل المراقبة، أو الاصغاء، أو التفكير، أو التأمل، أو الحلم، أو الرفض المقصود للاستجابة لكلام الآخرين - «حالات وجود فعالة». فبالنسبة لشخصيات مثل فاني برايس وآن إليوت في رواية جين أوستن، وجين إير في رواية تشارلوت برونتي، والسيدة رامسي و رودا في رواية فرجينيا وولف، توفر حالات الصمت هذه وسائل للارتياب بالأدوار الاجتماعية المحددة تقليدياً، ورفضاً لها، وكذلك وسائل لنقل الحقائق او المواقف العميقة التي لا يتيسر نقلها عبر الخطاب التقليدي.

واذ عرفت الروائيات أوستن وبرونتي ووولف ان النساء عاجزات، في أزمان وأماكن معينة، عن التحدث صراحة، فانهن يسردن الأعماق الداخلية للنساء المصغيات والمراقبات في إطارات تقليدية في الحياة وفي النصوص، مما يدعونا الى تفسير صمتهن لا باعتباره سلبية، وتبعية، واضطهاداً، وإنما كوجود تنويري. فحالات الصمت تجسد طرق النساء المختلفة في الشعور والمعرفة - ربما حالات الصمت التي تحجب المخاوف، والغضب، والأفكار المحرمة - كما تجسد الوسائل المتيسرة للتعبير في ظروف تاريخية وثقافية معينة. وهذا التقليد النسائي، الذي يرتبط بتطور الرواية وقدرتها على تسجيل الحياة الداخلية، يستبدل موضوع الشخصية المتحدثة في الرواية الانجليزية بموضوع المراقبة، أو المصغية، أو المفكرة، أو الحالمة.

فقد رسمت جين أوستن وتشارلوت برونتي شخصيات نسائية تكشف نصوصها عن نزعة غير مباشرة في الكلام، أو إخفاتاً أو إسكاتاً للصوت لدى النساء يصبح، بالتالي، خطاب نزعة داخلية أو صمت مقاوم في بعض شخصيات فرجينيا وولف النسائية، يعكس أحياناً تجارب «سلبية». وهذا التطور الفني من اللا مباشرة والمراوغة الى الصمت المقاوم والصريح يدفع الخطاب النسوي حول السرد والتفسير الأدبي والثقافي للصمت الى أمام. وفي انعطافة جديدة في النقد النسوي نلاحظ جهد الكاتبات في صيانة حالات الصمت هذه، مما يكشف عن تضاد مع المفهوم التقليدي لخنوع النساء لظروف الاضطهاد أو الاقصاء الثقافي، اذ يجري تصوير حالات الصمت هذه باعتبارها اختلافاً في وجهات النظر، وقاعدة بديلة لـ «الحقيقة»، أو تعبيراً عن

الغضب أحياناً. وبكلمة أخرى يمكن قراءة صمت النساء باعتباره منهج مقاومة وخيار، وطقس حقيقة. ويتمتع التعبير الصامت بأهمية خاصة بالنسبة لكثير من نقاد الأدب في القرن العشرين. فوولفغانغ إيزر وسانفود بوديك بريان، يقولان في كتابهما (لغة ما لا يقال) أنه «ما أن نواجه حدود ما يقال لا بد أن نعترف بوجود الأشياء التي لا تقال، وعبر لغة تتشكل، بطريقة ما، على أساس الصمت، نعبر عن ذلك الذي لا يمكن فهمه».[١٤] وهذه اللغة المتشكلة، بطريقة ما، على أساس الصمت، تعترف، في إطار تقليد الثقافة الغربية، بعجز التعبير ومحدودية التفسير. ومن هذا المنطلق يشير الصمت الى نقص أو غياب، وهو كشف آخر لعجز اللغة عن التعبير عن الحياة.

وتلاحظ الباحثات اللواتي تناولن الموضوع ذاته لا غياب النساء، وانما وجودهن، وصراعهن من أجل خلق صوت يتحدثن به في مملكة العلن، بطريقة ساخرة أحياناً، عبر تبني موقف الصمت. ويجري تكييف النساء اجتماعياً لطرق الكلام، وإيجاد أسلوب غير مباشر وتجريبي في ما يتعلق بتعلم نبرات وإداءات معينة، حسب بعض الباحثات اللغويات.

وبسبب إقصائهن عن الحياة العامة يشعر بعض النساء بالاضطراب حيال أساليب الشعور والتعبير الذكورية. إنهن يفتقرن الى العفوية والطلاقة في الأدب وفي الحياة. وتجري قراءة حالات صمتهن - التي تقف وراءها دوافع وضعهن الاجتماعي كنساء، ونزعات القلق والتحريم السايكولوجي أو الثقافي الملازمة لهذا الوضع، أكثر من الآراء الفلسفية حول عجز اللغة - وفق تقليد جديد في التفسير. وتلفت الناقدة يانيس ستاوت، في كتابها (ستراتيجيات التكتم)[١٥] الانتباه الى هذه المنهجية

عند جين أوستن، كاترين آن بورتر، ويلا كاثر، وجوان ديديون. وتكشف ستاوت، وباحثات أخريات، عن ان الكلمة تتشكل، الى حد كبير، في الشعور، والمعرفة، وذلك النمط من الاصغاء الذي يسمح بوجود الأشياء، كما توجد في التكلم.

ولا تشير هذه الزوايا المختلفة في الرؤية الى سبب واحد للصمت، وانما أسباب كثيرة، لغوية، سايكولوجية، سوسيولوجية، ثقافية، وتاريخية. واذا ما اعتمدنا على تعريف معين للواقع يمكن أن تكون حالات الصمت المتشابكة في نسيج نص المرأة غياباً أو حضوراً. فاذا ما أدركنا الواقع وفق قيم بطرياركية مؤسسة يكون صمت النساء، الذي يصور من الخارج، دلالة على الغياب والعجز، اذا ما أخذنا بالحسبان تعبير النساء المتواضع في الحياة العامة حتى القرن العشرين. واذا ما جرى تصوير الصمت ذاته من الداخل، وعبرت تجربة المرأة عن نموذج ما هو واقعي، يكون صمت النساء حضوراً، ونصاً ينتظر القراءة. وتختلف مثل هذه القراءة لصمت النساء عن تأكيد إيلين شوالتر على ان «الفراغات في الخطاب، والثغرات والفجوات وحالات الصمت هي ليست الفضاءات التي يكشف فيها وعي المرأة عن نفسه، وإنما هي غمامات (البيت - السجن)».(١٦) ولكن شوالتر «تقلص حدود قراءتها لصمت النساء في النص، بدلاً من القراءة الشاملة للجوانب المتعددة .. لزعزعة النموذج التأويلي»(١٧)، كما تشير نانسي ميلر. وتكشف القراءة المتعددة الجوانب لاشارات السرد وحالات الصمت التي تجسدها الكاتبات، خصوصاً في نصوص الماضي، عن الحياة النفسية والعقلية المخفية، والوعي التاريخي للنساء.

ان دراسة الاشارات تمكننا من وضع الكلمات في موضعها. فالكلمات إشارات، لكنها لا تمثل سوى نظام لغة واحد بين أنواع أخرى من الاشارات غير الشفهية: الترقيم وعلامات الكتابة، فضاءات السرد، الايماءات الجسدية. ويكمن الاختلاف بين اللغة والاشارات غير الشفهية، غير المباشرة، في الرواية والحياة، وراء السؤال الذي طرحه تسفيتان تودوروف: «ماهو موقع الاشارات اللغوية بين الاشارات عموماً؟ ما دامت دراستنا للمعنى، والقيمة، والاتصال محددة باللغة الشفهية وحدها، فاننا نبقى داخل فلسفة اللغة، وان تحطيم الاطار اللغوي هو وحده الذي يبرر تأسيس منهج الاشارات».(١٨)

وما دام يجري التأكيد على التكلم واللغة باعتبارهما موضوعين للتحليل من جانب ما بعد البنيوية، والنسوية، واتجاهات أخرى في النظرية الثقافية، فاننا نواجه خطر فقدان رؤية المقاومة التي تجسدها اللا مباشرة النصية والثقافية للنساء في الكلام والصمت: الاشارات. ويحذر بعض الباحثات من فقدان المقاومة الذاتية .. كمصدر للنظرة العميقة والقوة، وليس للعجز. فقد ظل يجري تصوير المرأة الصامتة، في النص وفي الحياة، باعتبارها عاجزة في المجال العام، بل وحتى في المجال الخاص أحياناً، أو انها تفتقر الى الذكاء أو البراعة أو القدرة على التعبير. غير ان الباحثة في الأنثروبولوجيا شيرلي أردينر ترى انه «بسبب ميل مجال الخطاب العام الى كونه مجالاً يخضع لهيمنة الرجال، على نحو مميز، وكون تعبيرات اللغة الملائمة وضعت قواعدها من جانب الرجال، فان النساء قد يواجهن العوائق عندما يرغبن في التعبير عن قضايا ذات أهمية خاصة بالنسبة لهن. وما لم يجر تقديم آرائهن في

صيغة مقبولة من جانب الرجال، ومن جانب النساء اللواتي تربين على المصطلح الذكوري، فانهن لن يجدن الاصغاء الملائم».[١٩]

ان قراءة اللا مباشرة في تعبير النساء في روايات أوستن وبرونتي، وفي حالات صمت وولف لاحقاً، لا يعني إضفاء شرعية على الصامتات وتفضيلهن من ناحية القيمة على المتحدثات، وإنما استخدام نظام قيم آخر و «قاعدة» أدبية أخرى لاكتشاف المعاني الثقافية والسايكولوجية الأخرى في حالات صمتهن. وتذكرنا أنيت كولودني انه «بقدر ما يكون الأدب نفسه مؤسسة اجتماعية فان القراءة، هي الأخرى، نشاط مكيف اجتماعياً".[٢٠]

فالنساء الصامتات، ولكن الواعيات، يصغين، ويراقبن، ويفكرن، ويحلمن، وغالباً ما يصبحن المراكز الذاتية «الواعية» لروايات معينة. فنحن نجد فاني برايس المصغية في رواية جين أوستن (مانسفيلد بارك)، وآن إليوت في روايتها (إقناع)، وجين إير المفكرة في رواية تشارلوت برونتي، والسيدة رامسي المراقبة في رواية فرجينيا وولف (باتجاه الفنار)، وراشيل الحالمة في روآيتها (الرحلة الخارجية)، ورودا في روايتها (الأمواج)، نجدهن شخصيات خلقتها كاتبات في حوار مع قراء يتوقع منهم أن يمارسوا «القراءة المتعددة الجوانب» العميقة، كما هو حال الشخصيات النسائية الصامتة نفسها. فحالات الصمت يجري تأشيرها في النص لتجسد حضور النساء، وهي ليست مجرد إشارات بسيطة لأوضاع النساء الاجتماعية. ان ما نتعلم خلقه، بالتالي، هو حوار ثقافي مع امرأة صامتة، جزء من بلاغة الصمت.

واذا ما أخذنا بالحسبان «اللا مباشرة الضرورية» لكلام النساء، فان

الوسائل الأكثر تعبيراً - وربما الوحيدة المتيسرة - للنساء في ظروف تاريخية معينة، قد تكون الاشارات اللغوية غير الشفهية المستخدمة في تحليل لغة أخرى. وتدعو مثل هذه الاشارات، أو حالات الصمت القاريء، بالتالي، ليفسر، بعمق، البعد الثقافي للخطاب الذي تصوغه الاشارات، والمواقف، وأحياناً الجسد، بدل الكلمات.

ولكن ما معنى أن تكون الشخصية مصغية؟ يقول فوكو ان السلطة متفاعلة دائماً. وعلى الرغم من المصطلحات السلبية التي تطبق، تقليدياً، على آثار السلطة، فانها «تقصي، تضطهد، تفرض الرقابة، تجرد، تضع الأقنعة، وتخفي» لكنها، مع ذلك، «تنتج طقس الحقيقة».[٢١] وفي الخطاب أصبح المتحدث يصور باعتباره الوحيد الذي يتمتع بالهيمنة، أما المصغي فيصور باعتباره سلبياً وعاجزاً، وهو موقع المرأة تقليدياً. ويركب فوكو مفهوم الخطاب هذا بالاعتراف بأنه يشمل، على الأقل، جانبين، وان هناك، في الواقع، خطابات عدة للسلطة تشمل المصغي، كما تشمل المتحدث. وتدرك الروائية جين أوستن هذا وهي تخلق شخصيات في رواياتها الأخيرة - مثل شخصيتي فاني برايس وآن إليوت - تصغي وتراقب بصورة أعمق بالمقارنة مع متحدثيها الأذكياء. وفي روايتي (مانسفيلد بارك) و (إقناع) نجد تأملات الشخصيات أوسع من الأجزاء المحكية. وتؤشر هذه المقارنات في التعبيرات التقليدية للحديث الخارجي أو التفكير الداخلي، والمراقبة والاصغاء، انتقالاً في اهتمام أوستن انتقالاً بالتأمل، والمراقبة، والتفكير من شخصيتها الأكثر تقليدية إيما، الى شخصيتيها فاني برايس وأن إليوت اللتين تتمتعان بالبساطة العميقة والهدوء الموحي. وربما تناقض حركة

أوستن باتجاه ما هو مضمر فكرة فرجينيا وولف من أنه لو توفر لجين أوستن أن تعيش ما بعد الثانية والأربعين لكان لها أن تثق بالحوار أقل، وبالتأمل أكثر، لتقدم لنا معرفة عميقة بشخصياتها، ولكان لها أن تستنبط طريقة واضحة وهادئة، كما هو حالها دائماً، ولكن أكثر عمقاً وإيحاءاً لا لتنقل ما يقوله الناس فقط، وانما ما يتركونه مضمراً أيضاً.

والحقيقة ان تأمل فاني وآن يظهر في السرد. ففاني توصف باعتبارها «مستمعة للجميع»، وآن باعتبارها «المصغية الأكثر انتباهاً للجميع». وفي دراسة دور فاني في (مانسفيلد بارك) نكتشف ان إصغاءها الهادىء مثمر سايكولوجياً وأخلاقياً ومنطقياً، كما هو حال «حديث» إدموند، الذي يعبر عن إعجابه باصغاء فاني، وهو يسعى الى حل لغز تعقيدات علاقته غير المجدية مع الآنسة كروفورد.

وعلى الرغم من أن فاني برايس قرأت من قبل نقاد معينين باعتبارها شخصية سلبية، بل وصفها البعض بأنها «شبح رهيب»، فان قراءة عميقة جديدة يمكن أن تشير الى ان إصغاءها غالباً ما يجعل منها مركزاً للوعي في الرواية. فحالات صمتها المميزة، التي تكشف عن وعيها، متشابكة مع حوار الآخرين في خطاب اجتماعي ونصي يوضح مفهوم «الاختلاف» كما طرحه دريدا. فالصمت ضروري للحديث، والاصغاء ضروري للتكلم، ونحن لا نعرف المصغي الا لأن لدينا متحدثين. فمعنى الحديث أو الصمت، المعرفة أو الجهل، لا يوجد الا في شبكة من «الاختلافات». ان محورية وعي فاني، المصغية للجميع، والعلاقات التي تراقبها وتقيمها تحفز حبكة الرواية. وعلى الرغم من افتقارها الى الخلفية، والتهذيب، والمال، نراها تحكم بصواب على

«اختيارات العشاق» المسرحية. فهي المحور الأخلاقي لمجموعة الشباب، ترفض أن تشارك في «إثم» التمثيل في المسرحية، أو الرغبة في موت عمها. وهي «تعي» ان هنري كروفورد «عابث حزين»، وتقبل ثقته، ولكن بتحفظ. وفاني لا تقبل بالكلام المرتجل والحديث المعسول، مثلما لا تثق فرجينيا وولف بمن تسميهم «صناع العبارات» الرجال مثل برنارد في روايتها (الأمواج). ورغم ان فاني ليست محدثة بارعة، لكنها أكثر ميلاً للصمت عندما تشعر بقوة أعظم.

ان فاني برايس تصغي بانتباه، وتشاور بهدوء كاشفة عن وعيها في عالم أوستن في (مانسفيلد بارك). وفي (الرحلة الخارجية) لفرجينيا وولف يتخذ إصغاء النساء انعطافة أخرى، حيث نجد النساء يراقبن، خارجياً، التقليد الاجتماعي للاصغاء الى الرجال، بينما هن مصغيات، داخلياً، لأفكارهن الخاصة. فوولف تقلل، بشكل صريح، من قيمة حديث الرجال بسرد ما تركته أوستن مضمراً لدى فاني عندما كانت تصغي، وإضاءة الأفكار الداخلية للسيدات المدربات تدريباً عالياً على إعلاء شأن حديث الرجال دون الاصغاء إليه.

غير ان عدم الاصغاء يمكن أن يصبح، بالنسبة لوولف، في الغالب شكلاً من أشكال المقاومة، حيث نعرف الأشياء التي تفكر بها الشخصية. فعنصر الصمت الذي تجسده فاني برايس، كمصغية أو مراقبة، يتحول، بعد قرن من الزمن، في شخصية ليلي بريسكو في رواية وولف (باتجاه الفنار)، الى تأمل ما يمكن أن يحدث اذا لم تصغ النساء. وفي حفلة العشاء التي تقيمها السيدة رامسي تصغي ليلي الى تشارلز تانسلي، لكنها تقاوم منحه تعاطفها، ذلك ان قاعدة السلوك التي

تعلمتها ليلي، شأن فاني، هي إرغام المرأة على التوجه الى مساعدة الشاب النقيض لها. وعلى نحو مماثل نجد، في نهاية الرواية، السيد رامسي، الذي يبدو «هزيلاً، هشاً»، يقترب، شاكياً، من ليلي، باحثاً عن التعاطف. ومع ان ليلي لا تريد أن تكون ملاك تعاطف، فانها تظهر له نوعاً من التعاطف الذي يلبي له بعض حاجته. ان وولف تكشف، عبر حوار ليلي الداخلي، عما «تعرفه» عن الرجال، بدلاً من أن تكتفي بالمراقبة، كما تفعل جين أوستن. فنحن نعرف فاني، لكننا لا نعرف ما تفكر به، ذلك أن أفكارها تبقى غير مجسدة في النص. ومع وولف نطلع على ما يدور في الذهن حيث مشاعر المرأة في القرن التاسع عشر، تتحول الى موقف سايكولوجي في القرن العشرين، أي الى تفكير يتميز بالمقاومة.

ان الروائيتين، أوستن وولف، تصوران شخصيات مراقبة ومفكرة، غير ان وولف تستكشف، على نحو أعمق، الحياة الداخلية للنساء المفكرات برشاقة لغة وسلاسة شعور نادرة. وتكشف حالات صمت ليلي بريسكو عن موقف أكثر وضوحاً ومقاومة، دافعة القاريء الى تأمل احتمال الأنماط المختلفة من العلاقات بين الجنسين.

ولكن ماذا بشأن شخصية المرأة المفكرة؟

تدفع تشارلوت برونتي الحياة الداخلية التي صورتها روايات أوستن الى مدى أبعد عبر شخصية جين إير الصامتة، المراقبة والمفكرة. وعبر تأملات شخصيتها الداخلية توسع مساحة الحوار الداخلي في الرواية، منتقلة باتجاه تجريب وولف مع السرد السايكولوجي. ويظهر عند برونتي تقليد صمت النساء، الذي لا يتوقف عند حدود النزعة الاجتماعية أو

السخرية كما هو الحال مع أوستن، وانما يتسم بمسحة فلسفية وأدبية مختلفة.

ففي حالات الحوار الداخلي في (جين إير) لا نرى الصراع التقليدي للرجل في علاقة محصنة مع الرب، وانما حواراً بين مصلحة شخصية لامرأة (يشير اليه تأكيد جين«أنا أهتم بنفسي») في صراع مع الضمير والعقل. فجين تتنحى جانباً بعد أن تكتشف ان لدى السيد روتشستر زوجة في العلية، وتتأمل الصراع بين العقل والشعور. وهنا يخذلها عقلها وضميرها، ويتحولان ضدها عندما تعبر عن العلاقة بين مصلحتها الشخصية وإنقاذ السيد روتشستر.

ويظهر صراع جين الداخلي بين التعاطف مع روتشستر، الرجل، والتعاطف مع ذاتها، على السطح في لحظة حلم لا واعية. وهذا الكشف عن تفكير المرأة في القرن التاسع عشر عبر مزاج امرأة لا يلمح إلا الى فانتازيا اللا وعي التي تكشف عنها أحلام راشيل في رواية وولف (الرحلة الخارجية) وورودا في روايتها (الأمواج).

ان النساء المفكرات والمصغيات نساء ذكيات وواعيات يتكيفن، خارجياً، للأدوار الاجتماعية، لكنهن يطورن مناهج صمت وتعبير لمقاومة هذه الأدوار، وانجاز حاجات داخلية. ورغم ان النساء المراقبات يوضعن في إطار ما «يرين» أو «يراقبن» أكثر مما في إطار ما «يسمعن» أو «يصغين إليه»، فانهن يشكلن كشفاً أدبياً آخر لنساء يشرن الى المعرفة عبر المراقبة الصامتة بدلاً من الكلام. فالمرأة المراقبة تتمتع بحسن التمييز و «ترى» أشياء مختلفة عما يراه الرجال. وان ما «تجري رؤيته»، في الحقيقة، هو ليس واقعاً موضوعياً مفتوحاً أمام عين بريئة،

وانما مجال معرفي مبني لغوياً وبصرياً. وما تراه المرأة هو مبني اجتماعياً أيضاً، ففي الأدب تصبح النساء، أحياناً، الراويات الأساسيات لروايات معينة هن غائبات عنها، على ما يبدو، لأنهن يجسدن المضمر في السرد.

ويؤدي اهتمام فرجينيا وولف بالنساء المراقبات الى تطوير منهجية روائية تمكنها من سرد حالات المقاومة الصامتة للنساء. ومثل هذه الشخصيات نادراً ما نجدها في الروايات ليس لأنها لا تمتلك كلمات أو أفكاراً بالضرورة، وانما لأن الروائيين ربما يعتقدون انها لا تستطيع أن تقول أشياء ذات قيمة، أو ربما لأن مناهج السرد التي تكشف عنها لم تتطور حتى الآن. وعبر اسلوب «السرد السايكولوجي» الذي تندمج فيه الراوية مع وعي الشخصية تقدم العوالم الداخلية لأولئك النساء العاجزات عن الافصاح عن أنفسهن اجتماعياً، أو غير المجسدات في حوار الرواية. وقد اكتشفت وولف، التي تتمتع بوعي عميق حاد بما هو «مضمر» في الحياة والمجتمع، مناهج سرد استخدمتها أوستن وبرونتي للتعبير عن ذوات المراقبات الصامتات.

اننا كقراء «نسهم في إضاءة نور العقل بفعل المراقبة الصامتة. فالعقل خلاف، ونور، ومصباح، وأشعة، توسع تقليد العقل المجازي للشعراء الرومانتيكيين».(٢٢) فما هو هام بشأن السيدة رامسي هو انها عندما تفكر وتراقب تبدو متوقفة مؤقتاً، وغائبة عن الحديث المحكي في حفلة العشاء التي تنظمها، ولكنها حاضرة في النص عبر تدفق سرد أفكارها. ان وجود المرأة يشار إليه في خلق فضاء فارغ في صورة، أو صمت في نص يدعو الى التأمل في القوعد الفنية والثقافية.

وفي خلق شخصية رودا في (الأمواج) وراشيل في (الرحلة الخارجية) تضيف وولف بعداً جديداً الى النساء المفكرات، والمراقبات، والمصغيات عند أوستن وبرونتي، ممن يعبرن عن أنفسهن عبر اللا مباشرة، والاشارات، والايماءات، والتعبيرات الجسدية أكثر من الكلمات. وتخلق وولف في هذه الروايات، بالاضافة الى صيغ صمت أخرى، تعبيرات العقل عبر الجسد. فجسد راشيل ورودا يصبحان أسلوباً لصيانة حالات الصمت، وأسلوباً للتعبير أيضاً، فالايماءات والصور الجسدية هي وسائل يصبح فيها الصمت مرئياً بالنسبة للآخرين.

وتضيف وولف جديداً الى تعريفاتنا للنساء، اذ تصوغ نماذج جديدة تدعو القراء من خلالها الى مراجعة العقل، وتخلق طرقاً نستطيع أن نحس ونختبر، عبرها، المرأة المفكرة او الحالمة. وفي إضاءة «الأماكن غير المكتشفة»، سواء في هذيان الحمى عند راشيل، أو أحلام وهستيريا رودا، تحول وولف سردها الى إشارات الجسد، حيث التعامل مع مرض راشيل يجسد بعضاً من أكثر التوصيفات حيوية للحياة الداخلية. فالفضاء المغلق لغرفة التمريض ينفتح على أحلام الحصار. وفي هذه الغرفة - وهي غرفة هامشية بالنسبة للبيت، غرفة يحجرها المجتمع الفكتوري - يتحرر الجسد واللا وعي، وتزدهر مخيلة المرأة في الهذيان. انها غرفة راشيل الخاصة التي تحمل امكانيات إبداعية هامة بالنسبة لها عبر الرواية، ذلك انها، سواء في حالة المرض أو في حالة الصحة، مكان تقيم فيه واقعاً، بعيداً عن التعريفات الاجتماعية، لا يستطيع أن يدخله أي امرىء. ففي هذه الغرفة تعزف البيانو، حيث الموسيقى والسرد. انها غرفة سرد موسيقي يجسد توصيفات وولف المدهشة

لحالات النساء الذاتية، حيث ندخل كقراء الى توصيفات إيقاعية لغرف غريبة في عقول النساء يجري كبتها خلال ساعات نهار المجتمع، ونتعرف على الذات الحالمة.

ان تقييم أوستن لفاني برايس وآن إليوت المراقبتين والمصغيتين، وتعبير برونتي عن جين إير المفكرة المكافحة والمولعة بالتأمل، وسرد وولف الشاعري لحياة ليلي وراشيل ورودا الداخلية، هي إيماءات أخلاقية وأدبية باتجاه المرأة الصامتة. ورغم ان الشخصيات النسائية المصغية والمراقبة عند أوستن وبرونتي تتكيف، خارجياً، للأدوار النسائية التقليدية، فان وجود هذه الشخصيات، وإشاراتها، ولا مباشرتها في التعبير يلمح الى دراسة وولف السردية الأكثر انفتاحاً وصراحة لصمت النساء، وبعض أمثلته الاجتماعية الأكثر مقاومة. وبالتالي فان الصمت يصبح، بالنسبة لهذه الشخصيات، طقس حقيقة. وبالحفاظ على صمت شخصياتهن النسائية في النص كفضاء للتفكير والشعور والحلم والمراقبة، طورت أوستن وبرونتي ووولف نظرة نسائية عميقة الى الذات والمجتمع في القرن التاسع عشر والقرن العشرين. ان الصمت هو الفضاء في السرد حيث الثقافة ووعي المرأة يتجليان، أحياناً، اذا ما استطعنا أن نتعلم اكتشاف المعاني الثقافية والسايكولوجية. ومن الناحية الآيديولوجية فاننا، كنقاد وقراء، نقع في شرك، اذا لم نستطع أن نحول قراءة صمت النساء من قراءة جوهر الى قراءة موقف، أو حتى الى قراءة خيار في بعض الأحيان.

يظل ذلك الفضاء، بالنسبة للكاتبة، ملاذاً للصمت، وكاتدرائية داخلية، ونور تأمل يشبه غرفة وولف الخاصة في الروح حيث لا يمكن معارضة الصمت.

هوامش

(١) James King, "Virginia Woolf .... p. 466

(٢) Virginia Woolf, "Women and Writing .... p. 120

(٣) "Listening to Silenmces: Elaine Hedges and Shelly Fisher Fishken, eds., Oxford University Press, 1994

(٤) المصدر السابق نفسه - ص ٤٩

(٥) المصدر السابق نفسه - ص ١٥٦

(٦) Adrienne Rich, "On Lies .... p. 11

(٧) Dale Spender, "Man - Made Language .... p. 52

(٨) المصدر السابق نفسه - ص ٥١

(٩) المصدر السابق نفسه - ص ٥١

(١٠) المصدر السابق نفسه - ص ٥١

(١١) المصدر السابق نفسه - ص ٥٣

(١٢) Mary Daly, "Beyond God the Father", Beacon Press, Boston, 1973

(١٣) Listening to Silences .... p. 150-167

(١٤) Wolfgang Iser and Sanford Budick, eds., "Language of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory", Columbia University Press, 1989. p. xii

(١٥) Janice Stout, "Strategies of Reticence,", University Press of Virginia, 1990

(١٦) Elaine Showalter, ed., "New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and theory", New York: Pantheon, 1985, p.

255-256

Nancy Miller, "Subject to Change", Columbia University Press, 1988. p. 83 (١٧)

Tsvetan Todorov, "Theories of Symbols", Ithaca: Cornell University Press, 1982, p. 57 (١٨)

Shirley Ardener, ed., "Perceiving Women", London: Malaby Press, 1975, p. VIII-IX (١٩)

Elaine Showalter, ed., "New .... p. 10 (٢٠)

Michel Foucault", Discipline and Punish: The Birth of a Prison", New York: Pantheon, 1977, p. 194 (٢١)

"Listening to Silences .... p. 165 (٢٢)

في (الغرفة) تقول وولف: «فكرت ان الزائر العابر الى هذا الكوكب، والذي التقط هذه الصحيفة، لن يخفق، حتى من خلال هذه الشهادات المتناثرة، في معرفة ان انجلترا تعيش في ظل حكم البطرياركية».(١)

وتستخدم فرجينيا وولف مفهوم النظام البطرياركي باعتباره تنظيماً اجتماعياً يحتكر فيه الرجال أشكال السلطة. ولهذا فان الرجال الذين نراهم في الصحيفة التي تقرأها راوية (الغرفة) هم تجار ذهب في جنوب أفريقيا، ودبلوماسيون، وقضاة، أما المرأة الوحيدة التي يجري ذكرها فهي ممثلة سينمائية هوت من القمة في كاليفورنيا، وظلت معلقة في الهواء، مما يكشف عن انها كانت موضوع عمل إعلاني مثير أدته لمنفعة شخص آخر.

وفضلاً عن تقديم وولف البطرياركية كنظام اجتماعي، فانها تعتبرها «آيديولوجيا» أيضاً، نظاماً من المعتقدات والقيم يجعل افتراضاته تبدو نتاجاً لطبيعة انسانية شاملة، وليس مصالح سياسية مكتسبة. وهذه الايديولوجيا وسيلة فعالة لتأبيد الوضع الراهن، من خلال إقناع البشر بأن التوزيع الراهن للسلطة طبيعي وحتمي. وهكذا

فان الرجال لا يحتكرون السلطة فقط، وإنما يقومون بذلك على أساس الحق الطبيعي المزعوم المرتبط بعجز النساء، وهو حق امتد عبر تاريخ كل المجتمعات البشرية تقريباً. وارتباطاً بذلك يتعين علينا أن نكون دقيقين في استخدامنا لهذا المفهوم حتى لا يصبح مفهوماً تبسيطياً شاملاً، أي مفهوماً يحجب الأشكال والمستويات العديدة للا مساواة النساء في المجتمعات المختلفة، وأنماط وأساليب المقاومة التي تتحدى بها النساء هذه اللا مساواة. فمثل هذا التبسيط يخلق أسطورة اعتبار النساء، في كل مكان وزمان، ضحايا سلبية لاضطهاد الرجال الذي لا يمكن تغييره. فقد يؤدي هذا التبسيط الى قبول نمط من الجبرية الثقافية يشبه التأكيد على الجبرية البيولوجية التي تعني ان مصير المرأة محكوم برحمها.

ولكن دعونا، أولاً، نتعرف، بايجاز شديد، على طبيعة البيئة التي نشأت فيها وولف، والأحداث الهامة في سيرتها، وهو ما يرتبط على نحو وثيق بأفكارها حول البطرياركية وسوسيولوجيا الابداع.

فقد نشأت فرجينيا وولف المولودة في ٢٥ يناير / كانون الثاني عام ١٨٨٢، طفلة ثالثة للسير ليسلي ستيفن وجوليا دوكوورث ستيفن. وسوية مع أشقائها السبعة - بمن فيهم ثلاثة أطفال من زوج أمها السابق - عاشت في بيت كبير في هايد بارك غيت بلندن. وكانت بيئة وولف بيئة فكتورية متزمتة من ناحية، ووسطاً ثقافياً وفنياً من ناحية ثانية، حيث والدها من كبار الشخصيات الثقافية، وحيث ترتبط العائلة بصلات قربى مع هنري جيمس، وجورج ميريديث، وثاكري، مما يعني انها كانت تقف في مركز الثقافة الفكتورية. ولكن وولف كانت تشعر بالضيق من هذا العالم الذي صنعها وانتمت اليه، وهو العالم ذاته الذي

أقصتها معتقداته حول التمايز الجنسي.

وفي أجواء العائلة تلك كان يجري تشجيعها على القراءة والدراسة ونوع من التفكير المستقل، وكان يطلب منها، في الوقت ذاته، إداء متطلبات «تدريب مائدة الشاي» كما تسميه، أي تدريبها على اللياقة الفكتورية الارستقراطية، بما يعني إخفاء قدراتها واستقلالها الفكري خلف أقنعة سحر الأنوثة، حتى انها لم تكن تشعر بأنها كائن طبيعي.

وكان سلوك والدها المتطلب، السريع الغضب، تجلياً للامتياز الذكوري. وقد تحررت من هذه البيئة بعد وفاة والديها. وشكل انتماؤها الى جماعة بلومزبري عاملاً هاماً في تطوير استقلاليتها، حيث كانت تحاور، نقدياً، أصدقاءها من الكتاب والفنانين والمثقفين.

وعندما أكملت وولف روايتها الأولى (الرحلة الخارجية) عام ١٩١٣ دخلت عالماً تجريبياً آخر هو عالم الحداثة الأدبية، حيث نشر جيمس جويس (أهالي دبلن) عام ١٩١٤، و دي. أتش. لورانس (قوس قزح) عام ١٩١٥، وتي. أس. إليوت (أغنية حب لألفريد بروفروك) عام ١٩١٥. وكانت وولف جزءاً من عاصفة أدبية عام ١٩٢٢ حين نشرت روايتها (غرفة يعقوب)، وفي العام ذاته نشرت (يوليسيس) جيمس جويس، و (الأرض الخراب) لإليوت. ومن المعروف ان هؤلاء الكتاب رفضوا الحبكة والشخصية التقليدية، وأكدوا، بدلاً من ذلك، على ما سمي بـ «تيار الوعي». ويدين اسلوب (غرفة خاصة بالمرء وحده) بالكثير لذلك التجريب الحداثي.

وبالنسبة لوولف، التي بدأت حياة مستقلة وهي في عشريناتها، كانت حركة تحرير النساء مشروعاً هاماً ساهمت وولف فيه كوسيلة لربط

معتقداتها الخاصة بالحياة العامة، وارتبطت بعلاقات شخصية متينة مع عدد من رائدات تلك الحركة. ومن الواضح ان تجليات تلك المساهمة انعكست في بعض أفكار (الغرفة). وأياً كانت اتجاهات الجدل المثار حول طبيعة نشاط وولف السياسي، فليس من باب المبالغة القول انها كانت مفكرة سياسية، وان التزامها السياسي الأكثر حماساً كان التزاماً بقضية النساء وحقوقهن.

وكانت الكتابة بالنسبة لوولف فعلاً ثورياً. وكان اغترابها عن الثقافة البطرياركية البريطانية وقيمها الرأسمالية حاداً الى حد انها كانت تمتلىء رعباً وتصميماً عندما تكتب حسب تعبير جين ماركوس التي أوردنا وصفها لوولف باعتبارها مقاتلة حرب عصابات بملابس فكتورية تقود النساء في الحرب ضد البطرياركية. ولكنها كانت تخشى، دائماً، عقاب الأباء على انتهاك أراضيهم، وكان عنف انتقام الرجال المتخيل يتناسب مع عنف كراهيتها لقيمهم. وشأن كافكا كانت تشعر بأن الكتابة تآمر ضد الدولة، وفعل عدواني ضد المتنفذين، وخرق عنيد متعمد لاتفاقية الصمت التي أقرها المضطهدون مع أسيادهم من أجل ضمان البقاء. فاللغة والثقافة تنتميان إليهم، وان انتزاعهما منهم كان فعلاً يتطلب أقصى الشجاعة والجرأة. واذا كانت اللغة هي الملكية الخاصة للبطاركة فان التجاوز عليها هو فعل اغتصاب .. وبكتابتها كانت ترتكب جريمة ضد الآباء، وكانت تتوقع شأن محبوبتها أنتيغون أن تدفن حية بسبب ذلك. وكما لم يكن تحدي أنتيغون لكريون، ببساطة، تحدي الفرد ضد الدولة، أو المرأة ضد الرجال، وإنما تأكيد الأشكال الأمومية ضد الثقافة الذكورية الشرعية والانتقامية، فان تمرد فرجينيا

وولف «لم يسع الى الاطاحة بالثقافة الذكورية حسب، وانما، أيضاً، الى إعادة التراث الشرعي العادل الى المضطهدين، وتحقيق الظروف التاريخية التي تمكنهم من الاستمتاع به.»[٢]

وقد عصفت فرجينيا وولف، المقاتلة، بمدينة لندن، التي كانت معقل معاناتها وحديقة بهجتها في الوقت ذاته. ولهذا احتفظت بها كشيء مقدس في الذاكرة، بينما كانت تسخر من معالم البطرياركية فيها.

لقد نظرت وولف بعين انتقادية لـ «حقائق الوضع الاجتماعي». واذ تكشف راويتها في (الغرفة) عن هيمنة المؤسسة الذكورية التي تخدم ذاتها في مجالات الحياة المختلفة، عبر الصحيفة التي كانت تقرأها، فانما تجسد موقفاً هو في صميم نقد وولف الاجتماعي، وإعادة تقييم عملها من جانب الباحثات النسويات. ففي مقالة هامة كتبتها بيرينيس هول، مثلاً، ينظر الى وولف باعتبارها «ذات فهم شامل وعميق للنسيج الاجتماعي والسياسي للمجتمع الذي نعيش فيه .. وان كتاباتها دليل على اهتمام راسخ وشديد بالمؤسسات السياسية للنظام الاجتماعي حتى عندما تزدري الأحزاب السياسية .. وان وولف أدركت - قبل خمسين سنة من الوقت الذي أصبحت فيه الفكرة مألوفة بالنسبة لنسوية عصرنا - ان العلاقات الاجتماعية هي مرآة وبوتقة النظام الاجتماعي».[٣]

صحيح ان نسوية وولف كانت مسألة حاسمة في حياتها العاطفية والفكرية، غير ان تكييف أعمالها من جانب عدد من الباحثات النسويات المعاصرات خلق مشكلات تفسير جدية في قضايا عديدة، بينها موقفها من البطرياركية. فغالباً ما أقحمت الافتراضات الايديولوجية لحركة النساء (وخصوصاً الأميركية) أواخر القرن العشرين

على افتراضات وولف لتقليص الفوارق بين عصرين وثقافتين. وجرى تحويل وولف الى قديسة قيّمة على النسوية المعاصرة، حتى ان مارغريت درابل تقول: «انني أشعر لو أن بوسعها أن ترانا، الآن، ونحن نصارع عبر ضجيج ودخان واستنزاف عواصفنا الاجتماعية، حرياتنا الجديدة، لتمنت لنا خيراً، ولوحت بيديها مشجعة».[٤] وترى جين ماركوس وولف وهي تعبر عن أفكار ومواقف لم تستكمل جوهرها الا الآن: «يبدو انها لم تعش، الا نادراً، بين معاصريها، فقد كانت تخاطب المستقبل مباشرة، تخاطب جيلنا .. ان وولف نسوية وسلمية واشتراكية طرحت أفكاراً سليمة ولم تتقادم».[٥]

ويبدو مثل هذا التفكير المتسم بنزعة لا تاريخية متجاهلاً الاسهام الهام لعمل وولف في الحركات السياسية والاجتماعية المختلفة. فهو ينتزعها من زمانها ومكانها، ويهمل نزعتها في إعادة النظر بمواقفها من تلك الحركات، ويجعل من حساسيتها المعقدة والمتناقضة، أحياناً، شاهداً موثوقاً على «القضية». ان النظر الى وولف باعتبارها سلفاً معصوماً يقلل من أهمية دوافعها المتضاربة، ويحولها الى مكافحة راسخة أقوم من الآخرين بأكثر مما كانت عليه في الواقع. وهذه الطريقة تقرأ سيرة وولف كلها عبر عدسات (ثلاثة جنيهات)، الكتاب الذي هاجمت فيه البطرياركية أشد هجوم، والذي لم يكن بوسعها أن تكتبه قبل أواسط خمسيناتها، ولم يكن يمثل مواقفها السابقة. وتكيف هذه الطريقة النص لا لأنه يضيء عمل وولف، وانما لأنه يخدم افتراضات ايديولوجية معينة. وربما كان هذا الاستخدام السياسي لكتابات وولف، والدافع التقديسي لسيرتها، الذي يقف وراء بعض صورها الحديثة، نافعاً لقضية النساء،

غير ان ذلك يبسط ويشوه، عن دون قصد، سيرتها الحقيقية وانجازاتها الفعلية.

تتساءل وولف: ما الذي يخلق كاتباً أو فناناً؟ هل الموهبة والعمل الدؤوب بشكل رئيسي؟ وهل ستجد فنانة ذات موهبة حقيقية حرية للتعبير عن دوافعها وحاجاتها الداخلية، وتحقق النجاح في الفن؟ لا يمكن، بالطبع، نكران ان الفرصة والحظ يلعبان دوراً. غير ان وولف تذهب الى ما هو أبعد من ذلك، لتشير الى ان ظروف حياة المرأة تؤثر، الى حد بعيد، في قدرتها على إنتاج الفن، ونوعية الفن الذي تبدعه. وقد بحثنا في فصل سابق علاقة الظروف المادية بالكتابة. وهذه العلاقة بين الابداع وما تسميه وولف «الحياة» - والتي تظهر في الغرفة باعتبارها المجتمع، والبطرياركية، والامبراطورية - أمر حاسم بالنسبة لحجة وولف. فهي تغير أسس مناقشة إنجاز النساء، ذلك ان المسألة لم تعد مسألة قابليات النساء المتأصلة، وإنما البنى الاجتماعية التي تكبح أو تيسر حرية التفكير، كما تؤكد وولف في ردودها على ديزموند مكارثي. وتشير وولف الى ان الرجال من أمثال مكارثي وبينيت يشكلون عوائق جدية أمام إنجازات النساء ليس فقط لأنهم يحددون قوانين منع النساء من الكتابة، وإنما لأنهم يؤيدون الايديولوجيا البطرياركية في كتاباتهم.

صحيح ان كون النساء جماعة مرغمة على الصمت في إطار الكلمة المكتوبة قضية قد يتحداها كثيرون، اذ بوسعهم الاشارة الى عدد الكاتبات وحجم كتابة النساء كدليل على حقيقة ان النساء لم يكن مقيدات في هذا المجال. غير ان مثل هذا الدليل «يتجاهل القضية

الأساسية في تقسيم الجماعات المهيمنة / المرغمة على الصمت، أي إنه يتجاهل قضية السلطة».[٦] فالصمت الذي يطلب من النساء في إطار النظام البطرياركي يمتد الى الكتابة، وهي مسألة أشرنا الى بحث كورا كابلان لها في مقدمتها لقصيدة إليزابيث باريت براوننغ (أورورا لي): «الكتابة العامة والكلام العام، المتحالفان على نحو وثيق، كانا، في آن واحد، فعلين واقعيين ورمزيين من أفعال تقرير المصير بالنسبة للنساء".[٧] وهذا هو السبب الذي يجعل الكاتبة التي تكتب لجمهور عام تناقضاً، وهذا هو سبب وجود تحريم على هذه الكتابة. وتشير كابلان الى ان باريت براوننغ كانت تصور، بالضبط، ما كانت تفعله عندما كتبت قصيدتها الملحمية التي تتخذ من الشاعرة موضوعاً لها: «ستستخدم باريت براوننغ عبارة (أنا أكتب) أربع مرات في المقطعين الأوليين من الجزء الأول، مؤكدة العلاقة بين السرد بلسان الشخص الأول و (فعل) كلام النساء».[٨]

ان النساء لا يناقضن، فقط، الصورة التي تحددت لهن في النظام البطرياركي بمثل هذه الأفعال «الجريئة»، بل انهن يصبحن مصدراً محتملاً للخطر، ذلك انهن يصبحن في وضع يسمح لهن بالتعبير عن تعاليم هدامة يجري الاستماع إليها. ان الكلام العام والكتابة العامة تهديد للنظام البطرياركي، وهذه مسألة لم يغفلها جون ستيوارت ميل الذي لاحظ عام ١٨٥٩ بأن «النساء اللواتي يقرأن، وأكثر من ذلك، النساء اللواتي يكتبن، يشكلن، في السياق العام، تناقضاً وعنصراً مقلقاً"[٩]

وبالنسبة لوولف يصبح الرجل المستبد موضع اهتمام في (الغرفة)،

وكذلك في بعض أهم أعمال وولف حول العائلة. ونرى هذا واضحاً، مثلاً في (باتجاه الفنار)، و (الرحلة الخارجية)، و (الليل والنهار)، و (السنوات). وتلقي وولف اللوم بخصوص الطبيعة البطرياركية على رب البيت مباشرة، حيث الصمت في قلب البيت البطرياركي يتكرر في بنية العلاقات الاجتماعية وحيث «كان المجتمع، كما يبدو، أباً» حسب تعبير وولف في (ثلاثة جنيهات).

ان فرجينيا وولف تحب أباها، لكنها مقتت فرضه الاستبدادي للأدوار على حياة بناته. وقد وفر لها اكتشافها في حياتها، وحياة صديقاتها، وفي سير الكاتبات، من أنه كان على النساء مواجهة الهيمنة البطرياركية، أن تحول، في نهاية المطاف، وليس بدون تناقضات، غضبها السايكولوجي الى تحليل سياسي. فقد كانت واعية بأن التمرد على «الأب» غالباً ما يغير الطريقة التي تنظر بها النساء الى أنفسهن في مجتمعهن.

وتلفت وولف الانتباه، على سبيل المثال، الى تجارب طفولة ماري وولستونكرافت كقوة دافعة خلف أفعالها وأفكارها الثورية بمقارنتها مع جين أوستن التي لم تكن حياتها العائلية صارمة جداً. ووجدت وولف في عمل اليزابيث باريت براوننغ مثالاً آخر على الطريقة التي تجسد بها النساء في الأدب استياءهن من هيمنة الأب. ففي مقالتها عن قصيدة (أورورا لي) تؤكد وولف على انه بسبب كون العلاقة بين فن المرأة وحياتها كانت مغلقة على نحو غير طبيعي، فان من يقرأ القصيدة لا بد أن يكتشف ان الشاعرة كانت قد حوصرت بطغيان أبيها في عزلة راهبة في غرفة نوم.

وفي روايتها (باتجاه الفنار) تكشف وولف عن السلطة «الأبوية» للزوج. ففي هذه الرواية تعالج أنظمة المعاني المتضادة التي يتصرف السيد والسيدة رامسي في إطارها، وتكشف عن ان السلطة لا تنتسب الا الى شكل الخطاب الذي يدعي السيد رامسي امتلاكه. ففي النص تؤكد اللغة الذكورية، باستمرار، امتلاكها للحقيقة والعقلانية والمعرفة. وعندما تجازف السيدة رامسي بالارتياب بهذه الهيمنة، عندما تسأل زوجها عن الكيفية التي يستطيع أن يكون بها واثقاً من معرفته بأنها ستمطر غداً، فانها تتحدى، بذلك، أساس النظام البطرياركي المتمثل في احتكار ووحدانية امتلاك «الحقيقية» و «المعرفة». ومن المؤكد ان عنف رد فعل السيد رامسي هو معيار لجدية تحديها لهذه السلطة «الأبوية».

وتنتقل وولف من سلطة «الأب» في البيت البطرياركي الى سلطة المؤسسات الاجتماعية، فتتبنى نبرة التواضع والتبجيل الزائف تجاه مؤسسات وتقاليد كليات الرجال لتسخر من افتراضاتها وادعاءاتها البطرياركية بالسلطة والمعرفة. فهي تبدأ بوصف مجابهتها عالم النخبوية، حيث تجري ملاحقتها في طريق الحصى من قبل شماس ناقم وجدها تغامر بالدوس على العشب المخصص لأقدام الطلاب والأساتذة. واذ تجد نفسها في المبنى الرباعي الزوايا ذي القاعات القديمة تلاحظ ببراءة مخرّبة كيف ان «خشونة الحاضر بدت مصقولة، وأنا أتهادى عبر دروب الكليات المقابلة لتلك القاعات العتيقة. وبدا الجسد وقد احتوته غرفة زجاجية سحرية، لا يستطيع الصوت اختراقها، وبدا العقل متحرراً من أية صلة بالحقائق».[١٠] انها تحاكي، بسخرية، الأشكال الموسوعية المعرفة للخطاب الذي تغذيه هذه الغرف الزجاجية الأكاديمية التي تتلاعب

بهوامش البحث والمراجع الثقافية. غير انها حتى عندما تسخر من الأشكال التربوية المتمتعة بقداسة القدم، فان مراجعها واحصاءاتها تهدف الى وضع هذه العقول «المصقولة» منذ زمن بعيد، والمتحررة من أية صلة بالحقائق» مقابل العدالة الفظة للا مساواة الاجتماعية والاقتصادية للنساء.

وعندما تقول وولف إن انجلترا تعيش في ظل حكم البطرياركية، فانها تميز، بجلاء تام، نمط السلطة التي تحدد القيم المختلفة، وكذلك الفرص المختلفة في الاستخدام العام للغة. فالمفاهيم محددة بالنسبة لها ارتباطاً بمفهوم التمايز الجنسي. وهي تسمى، بوضوح، سلطة الاقصاء والهيمنة «البطرياركية». ولا يمكن لوولف أن تقدم تفسيراً منطقياً لمثل هذا الفصل الكامل في الوظائف بين الجنسين. ومن هنا يأتي الكشف عن استبداد التقسيم. فالمجابهة بين «شماس الكنيسة» و «المرأة» كافية لتحديد الاختلاف الصارخ الذي لا ترتاب به راوية وولف. وما دام القانون الذي تميزه قانوناً ثقافياً، فان التأكيد على فهم الاختلاف بين طرق معرفة الرجال والنساء يشكل أساساً لاستيعاب ذلك القانون.

ان مجرد الادعاء باقتصار الحقوق على جماعة معينة يدلل، ضمنياً، على ان السلطة الذكورية هي، دائماً، تحت التهديد. فرد فعل الشماس على وجود المرأة على العشب لا يمكن أن يكون محايداً على الاطلاق، فـ «رعبه وسخطه» يظهران ان امرأة، أخفقت في الالتزام بالقانون، قد أثارت فيه رد فعل هو ذاته يتجاوز حدود المنطق.

وكما يوحي فصل أوكسبريدج من (الغرفة) فان وولف لم تنس مشاعرها الأولى، مشاعر الاقصاء والتبعية التي يجري التعبير عنها،

بصورة مؤثرة، في رغبتها بمحاضرة. والحق ان المجتمع البريطاني لم يسمح لها بنسيانها. ومن بالغ الدلالة أن تشير في (ثلاثة جنيهات) الى ان «بلدنا .. عاملني، عبر الجزء الأعظم من تاريخه، كعبد، فقد حرمني من التعليم، ومن أية حصة في ممتلكاته .. واذا ما واصلتن الالحاح على الكفاح من أجل حمايتي أو حماية «بلدنا»، فليكن مفهوماً بشكل هادىء وعقلاني، بيننا، بأنكن تكافحن من أجل اشباع غريزة لا أستطيع المشاركة فيها، والحصول على مزايا لم أسهم فيها. والحقيقة انني، كامرأة، لا وطن لي».(١١)

ولكن كيف تتجلى قيم وافتراضات البطرياركية في المجتمع؟ ان المؤسسات الاجتماعية هي احدى الطرق الرئيسية لذلك التجلي، بما فيها المؤسسات التي لا تبدو سياسية بمعنى واضح أو ضيق. فمن السهل رؤية ان ضمان حق الاقتراع للرجال وحجبه عن النساء، في الوقت ذاته، يشكل اضطهاداً للنساء، غير ان متحفاً أو مكتبة أو مدرسة تبدو، للوهلة الأولى، مستثناة من ذلك. إن أحد أهداف وولف في (الغرفة) هو إظهار كيف أنه حتى مؤسسات تبدو بريئة، ظاهرياً، مثل أوكسفورد، وكمبريدج، والمتحف البريطاني، هي، في الواقع، امتدادات للبطرياركية أياً كانت الوظائف الأخرى التي تؤديها. وتظهر هذه المؤسسات في (الغرفة) باعتبارها مواقع للامتياز والنفوذ، ومداخل ينفصل عندها الدارس عن الغرباء. وتؤدي بهذه الطريقة وظيفة أكثر إغراء ومكراً من تشريع حق الاقتراع لأنها تبدو قائمة من أجل السعي النزيه الى الحقيقة، فضلاً عن أنها تمتلك طابعاً ثقافياً يبدو انه يميزها باعتبارها معارضة تماماً لضجيج السياسة ومصالحها الضيقة. غير ان تأكيد هذه المؤسسات

على المنطق والمعرفة والقيمة السامية للفن يخفي، بالنسبة لوولف، اهتماماً عميقاً بتأبيد الوضع القائم. وكما يقول الناقد بيير بوردو فان «الفن والاستهلاك الثقافي معدان مسبقاً، بوعي وقصد أو بدونهما، لانجاز وظيفة اجتماعية، وجعل الفوارق الاجتماعية مشروعة».[١٢]

ويطرح تعامل وولف مع أوكسبريدج والمتحف البريطاني موضوع المكان. فهذه الأماكن الرفيعة هي نتاج الظروف المادية والسياسية للمجتمع الى حد كبير. وتقارن وولف الأماكن المسيسة - غرفة الجلوس المشتركة، الغرفة الخاصة بالمرء وحده، أوكسبريدج، والمتحف البريطاني - لتظهر انها نتاجات اجتماعية، ولتميز بين تأثيراتها المختلفة. فهذه الأماكن تشكل البشر: أوكسبريدج تخلق نمطاً واحداً من النساء - اللا منتمية الغاضبة، بينما تخلق الغرفة الخاصة بالمرء وحده نمطاً آخر - الكاتبة النزيهة.

ومن بين هذه الأماكن المرتبطة بالاغتراب تعتبر أوكسبريدج ذات صدى شخصي أعظم بالنسبة لوولف، ويوحي إسمها الذي يجمع إسمي الجامعتين البريطانيتين العريقتين أوكسفورد وكمبريدج، بالتحالف الذي تجسده هذه الكتل التعليمية المتراصة التي تتميز بانتقائية الدخول اليها، وصرامة طقوس الدراسة والحياة فيها التي تشبه طقوس طائفة دينية أو اجتماعية منغلقة. وتسهل معرفة هذه الطقوس رؤية السبب الذي جعل الجامعات تقاوم جهود النساء والمجموعات الغريبة الأخرى للدخول إليها، ذلك ان مثل هذا الدخول يشكل خطراً على وحدة الأسرار المقدسة للطائفة.

ومن المؤكد ان محتوى التعليم الجامعي كان محتوى تمييزياً.

فمعرفة اللاتينية ظلت مؤشراً طبقياً لقرون عدة حتى زمن وولف. ومن الطبيعي ان وولف كانت مثقفة ضليعة في القضايا الكلاسيكية، الأمر الذي منحها امتيازاً طبقياً أيضاً، غير ان احساسها بالحرمان من حق التصويت يشير الى الفرق بين المعرفة ذاتها والتفويض المؤسساتي. فليس التعليم في أوكسفورد وكمبريدج هو، وحده، الذي منح الرجال امتيازاً، ذلك ان حمل الدرجة العلمية كرس هذا الامتياز، وجعل من حامليها أفضل أبناء جيلهم وأكثرهم ذكاء. ومن ناحية أخرى ساهمت الدراسة في الجامعة في توفير فرصة لمعظم الدارسين لاقامة «شبكة» علاقات تسهل عليهم الوصول الى الحياة العامة. ومن المؤكد ان معظم الدارسين في أوكسفورد وكمبريدج كانوا يتميزون بالكفاءة والدأب، غير ان ختم الشهادة الجامعية كان يحمل «رأس المال الثقافي» حسب تعبير بوردو، وهو نوع من قيمة معترف بها يمكن، شأن رأس المال المالي، المتاجرة به لتعزيز منزلة من يمتلكه بغض النظر عن مزاياه كشخص. ويساعد النظر الى دائرة علاقات وولف المباشرة على توضيح هذه الظاهرة. فمعظم أصدقاء حياتها من جماعة بلومزبري كانوا، في الأصل، أصدقاء شقيقها ثوبي، ممن درسوا معه في الجامعة.

وتحمل أوكسبريدج أهمية أخرى بالنسبة لوولف، فهي تستخدمها لتفتتح (الغرفة) بمقاطع مميزة في الكتابة النسوية. فأوكسبريدج لا تعتبر، بالنسبة للراوية، مجرد مكان تعليم نزيه أو امتياز اجتماعي، وانما مكان إقصاء. ويعتبر حدث مطاردة الراوية، واقصائها عن العشب، أي إقصاء فكرها، غنياً بالدلالة الرمزية. فهذا الفكر، الذي يجسد ذهناً متقداً، هو الذي يجعلها تبدأ السير في الطريق نحو المناطق المحرمة،

حيث السلطة الذكورية، لا عجزها كامرأة، هي التي تعوق تقدمها الفكري. وبهذه الطريقة تصور وولف سلطة البطرياركية، حيث وجود الراوية المحرم يلفت الانتباه الي غياب النساء عن أوكسبريدج، والى المعيار المزدوج الذي يقصيهن، كما هو الحال بالنسبة لعودة الراوية الأخيرة الى «الأماكن الفارغة» على رفوف الكتب.

وتتأمل راوية وولف، على نحو يثير السخرية، في إمكانية إفضاء الجامعة الى الحرية الفكرية، حيث يبدو «العقل متحرراً من أية صلة بالحقائق»، لتكشف لنا، على نحو آسر، عن التضاد بين الحرية الفكرية الافتراضية والقيود المادية المفروضة على الراوية. فالجامعة المسورة مثل غرفة زجاجية سحرية تشير الي ان حرية أوكسبريدج ثمينة بالمعنى السلبي، ومنيعة، على نحو مصطنع، ضد العالم الواقعي، حيث الصوت لا يستطيع أن يخترق جدرانها.

ونجد هذه الايحاءات في العائق الآخر الذي واجهته الراوية عندما منعت من الدخول الى المكتبة، فراحت تتجول، غاضبة، عند الكنيسة، حيث منحتها تجربتها الشخصية المباشرة في الاقصاء القدرة على الهجاء اللاذع لعمداء أوكسبريدج، والاعتراف بمكانتها كلا منتمية. وتتحول هذه التجربة المخيبة للآمال الى مصدر للمعرفة العميقة، ذلك ان الراوية تواصل التأمل في الامتياز الاقتصادي الغريب الذي يمكن أن يشيد غرفة زجاجية سحرية مثل أوكسبريدج. وتتخيل الراوية «الدفق اللا نهائي من الذهب والفضة»[١٢] الذي كان ينسكب في الجامعة، ويعكس، على نحو مقصود، تدفق الوعي الذي كانت تندفع فيه سمكة فكرها عندما دخلت المكان، في تناقض ساخر آخر بين الامتياز الاقتصادي والحياة الفكرية.

وتوفر وجبة الغداء في الجامعة فرصة الاشارة الى معنى ضمني آخر لموقف الراوية الملموس. فطائر الحجل والنبيذ، اللذان يقدمان في وجبة طعام الرجال، يغذيان الذهن كما يغذيان الجسد، ويخلقان شعوراً بالرفاه يحفز الفكر على الأبداع. وعلى النقيض من ذلك فان وجبة طعام النساء في فيرنهام عادية وغير شهية. ومع ذلك فان لفيرنهام نقاط جذبها، اذ تختلف عن أوكسبريدج من حيث افتقارها الى المحافظة على حدودها. فالراوية تسير نحو الحديقة دون أن يمنعها أحد، بما يوحي بنوع من الحرية التي تجد وولف قيمتها في الهوامش.

وشأن أوكسبريدج يعتبر المتحف البريطاني مؤسسة ثقافية عريقة تبدو، أيضاً، مستقلة عن السياسة والاقتصاد، ومكرسة للحفاظ على الماضي وكنوزه الثقافية. وتتوجه الراوية الى هناك بحثاً عن «الزيت العطري للحقيقة» متطلعة الى الحصول على إجابات لتلك الأسئلة التي أثارتها زياراتها الى الجامعة، فتضيع وسط الركام الهائل من الأوراق «المليئة بالثرثرة» من جانب أناس يحبون أن يسمعوا أنفسهم وهم يتحدثون، حتى ليبدو انهم دفنوا الحقيقة تحت تراب كلماتهم. واذ يخيب أملها من هذا الحصن الثقافي المنيع، تجد نفسها وهي ترسم الصورة الكاريكاتورية للبروفيسور الألماني فون أكس ذات الدلالات العميقة. وفي هذا المكان، أيضاً، تقدم مجاز النساء كمرايا تعكس صورة الرجل بضعف حجمه الحقيقي.

وتتخذ وولف، باعتبارها راوية المقالة، موقع اللا منتمية لتحليل البطرياركية. وتشير الى نفسها باعتبارها «امرأة لم تتلق تأهيلاً في الجامعة»[١٤]، وبصيغة ماكرة تماماً «امرأة انجليزية غير متعلمة».[١٥]

وتتشبث وولف بموقع اللا منتمية كشكل من أشكال التكامل، وربما يشكل هذا الدافع أساس مبالغتها في افتقارها الى التعليم، وهو ما ربطته، ساخرة، برفضها فرصة تقديم محاضرات كلارك الشهيرة حول الأدب الانجليزي، وهو ما أشرنا إليه في موضع سابق من الكتاب. ولم تكن وولف، الساعية الى تكريس وقتها للرواية أكثر مما للنقد، راغبة في منح اعترافها الضمني للجامعة، والاقتران بها. ولكنها كانت راغبة في منح نوع من الولاء للطفلة «غير المتعلمة» التي كانت مولعة بقراءة الكتب في البيت الذي قضت فيه طفولتها، وعدم إضاعة افتقارها الى هذا «الامتياز» بالمشاركة في محاضرات كمبريدج الرفيعة.

غير ان وولف تفلح في تحديد مكانتها كمتحدثة في كليات النساء اذ «تدخل الجامعة وتتخذ موقع المحاضر دون أن تتخلى لحظة عن مكانتها كلا منتمية»[١٦]، كما هو حال جمهورها من الطالبات اللا منتميات، بمعنى ما، بالرغم من السماح لهن بالانتساب الى إطار معين في الجامعة. ومن الطبيعي ان وولف تتجنب تقديم محاضرة أكاديمية «نموذجية»، فذلك يقوض موقفها كلا منتمية. وتزعم جين ماركوس انه في (الغرفة): «تقوم فرجينيا وولف بتفكيك المحاضرة كشكل». وتقتبس من وولف قولها بأن «إلقاء محاضرة يحرض المشاعر الانسانية الأكثر انحطاطاً: الغرور، التباهي، توكيد الذات، والرغبة في التحول الى مذهب آخر»[١٧]، وبدلاً من ذلك تستخدم وولف بنية قص غير مباشر، وتدخل، ببراعة، بعض مواضيع البحث للطالبات في الجامعة - تأثير علم النفس على تفكير الفنانين، تاريخ معارضة الرجال لحركة المطالبة بحق الاقتراع، وأهمية عفة النساء بالنسبة للرجال مثلا. وترى

ماركوس ان محاضرة وولف ليست رأياً ذاتياً محدداً بموضوعها، وإنما نقطة انطلاق للنساء الأخريات تقدم فرصاً لتأسيس تقليد فكري جديد.

ان الاقصاء يخلق وجهة نظر خاصة لراويات وولف. فهن يحدقن في المشهد من الخارج، عبر النوافذ من الناحية الواقعية، وهن لا منتميات، بمعنى عميق، من الناحية المجازية، لأنهن محرومات من حق الانتماء الكامل لعالم الثقافة. وتقول وولف في (الغرفة): «اذا كان الشخص امرأة، فغالباً ما يذهلها الانفصام المفاجيء في وعيها، وهي تسير في وايتهول مثلاً، حيث يتحول إحساسها بأنها الوريثة الطبيعية لتلك الحضارة، الى احساس معاكس بأنها لا منتمية لتلك الحضارة، غريبة عنها، ومنتقدة لها».[١٨] وتسخر وولف من الطقوس الغريبة لأولئك النساء اللواتي يضعن الفرو على أكتافهن، ويتمايلن بأبهة فارغة، شبيهة بأبهة الطقوس الأكاديمية. وتتجلى هذه المسألة في سخرية وولف من حماقة تسلم «إناء مزخرف جميل» من أحد العمداء.[١٩] وتوجه نقداً مريراً للهيئات الأكاديمية التي تغذي الرغبة في السلطة وتدفع، بالتالي، الى الحرب أيضاً، وهي الفكرة التي تعالجها، على نحو موسع، في (ثلاثة جنيهات). ولكن بينما يحرم الاقصاء النساء من حقهن في أشكال السلطة الثقافية، فانه يمنحهن، في الوقت، ذاته نظرة انتقادية وزاوية جديدة لرؤية مجتمعهن، ويجعلهن يتمتعن بالافتقار الى «الامتياز» الذي يجعل الطبيعة الواضحة للبطرياركية تمر دون تساؤل.

وترى وولف انه يتعين علينا أن نعرف الكاتبات لا من خلال القيم البطرياركية للمتحف البريطاني، مهما بدت تلك المؤسسة جليلة وموقرة، وإنما في تعبير النساء عن أنفسهن. ومرة أخرى يحمل المنظور البديل

للا منتمية وعداً مدهشاً. فاذ يخيب أمل الراوية بسبب العوائق التي تواجهها في سعيها الى جوهر الحقيقة، فانها تقارن نفسها مع الدارس في أوكسبريدج الذي كان يجلس بجانبها، والذي يبدو انه لا يواجه عائقاً في بحثه. غير ان هذه المقارنة تكشف عن وجه آخر، فالدارس لا يقوم إلا باستنساخ المعلومات، بينما تقوم الراوية باكتشافات جديدة. ولكن الدارس يفلح في بحثه المتخصص بالضبط لأنه يتوافق تماماً مع الأفكار التي نظمت في الذهن سلفاً. وتلاحظ الراوية ان «الدارس الذي دربوه على البحث في أوكسبريدج لديه، بلا ريب، منهج معين في توجيه أسئلته بعيداً عن أية إشكالات، حتى يصل الى جوابه كما يصل الخروف الى حظيرته»[٢٠]. فالتدريب الجامعي، الذي نشأ، الى حد بعيد، اعتماداً على تدفق الذهب والفضة، لا يفلح إلا في تكرار ما عرف سلفاً، بينما يصوغ بحث راوية وولف أساساً جديداً في المنهجية. ولا بد أن تشكل هذه التجربة مصدراً معرفياً جديداً لكتابة التاريخ والسايكولوجيا، وهو ما تستحث راوية وولف طالبات كلية نيونهام على القيام به، وتجاوز الحكمة التقليدية التي يتلقينها من الكتب، واستكشاف المناطق المجهولة للتجربة الحسية.

في (الغرفة) تلخص وولف موقف «اللا منتمية» عندما تقول راويتها: «كم من البغيض أن يسجن المرء داخل غرفة، وكم هو أسوأ، ربما، أن يحرم من دخول غرفة مغلقة». وهكذا تمنح اللا منتميات أملاً في الخلاص من أسر الأعراف البطرياركية، وتشييد غرف خاصة بهن.

ان اتساع مساهمة النساء في أشكال الكتابة المختلفة، في مجالات المعرفة بأسرها، مؤشر على المدى الذي تتحرك فيه النساء خارج

حدود إرغامهن على الصمت، وقدرتهن على التعبير عن واقع جديد، والتعريف بأنفسهن وهن يخضن صراعاً مريراً ضد القيم البطرياركية التي تؤيد تبعيتهن، وتسعى الى ابقاء هذا التأبيد مشروعاً.

غير ان العوائق ما تزال جدية، فالواقع المهيمن الذي يجري فيه الانتقاص من قيمة النساء، والذي يجري فيه الابقاء على إرغامهن على الصمت، واقصائهن عن الفعل، ما زال هو الواقع السائد، المعترف به والمقبول عموماً. ان « أفراداً جدد يدخلون إليه ويتلقنون قواعده، ولا يمكن لأحد أن يبقى محصناً من تأثيره، رغم ان كثيراً من النساء يرفضن مقدماته المنطقية ويصارعن من أجل التحرر من قيوده. ان الواقع المهيمن يبقى مرجعاً حتى بالنسبة لأولئك اللواتي يسعين الى تغييره. وهذا لا يعني فقط إضفاء النساء صفات ذاتية على الكثير من تعاليمه وقواعده ووصاياه، وهي مربكة ومدمرة لمعنويات النساء، بل يعني، أيضاً، حظر صياغة بديل يجازف بأن يكون رد فعل، وصورة مرآة، ومنهجاً مضاداً ما يزال متجذراً في النظام الرمزي كما تعرفه الجماعة المهيمنة. ان الصعوبات، بالنسبة للكاتبات، صعوبات مركبة".[٢١]

وفي دراسة الصعوبات التي تواجه الكاتبات تدعو ديل سبندر الى الحذر الشديد. فالواقع المهيمن يريد منهن قبول «حقيقة» انه من الصعب عليهن أن يكتبن لأنهن « تابعات »، وليس لأنهن نساء حرمن من انتاج الأشكال الثقافية، وانهن بلا صوت، ومرغمات على الصمت. هناك، اذن، عائقان، وعلى النساء أن يرفضن «شرعية» العائق الأول ويتغلبن على المشكلات التي يطرحها الثاني.

هوامش

(١) Virginia Woolf, “A Room .... p. 30

(٢) "Thinking Back Through Our Mothers .... p. 1

(٣) Alex Zwerdling, “Virginia Woolf .... p. 33

(٤) المصدر السابق نفسه - ص ٣٣

(٥) المصدر السابق نفسه - ص ٣٣

(٦) Dale Spender, “Man - Made Language .... p. 191

(٧) Cora Kaplan, “Introduction to .... p. 10

(٨) المصدر السابق نفسه - ص ١٠

(٩) John Stuart Mill, “On Liberty, Representative Government, the Subjection of Women (Introduction: Millicent Garrett Fawcett), Oxford University Press, 1974, p. 460

(١٠) Virginia Woolf, “A Room .... p. 9

(١١) المصدر السابق نفسه - ص ٢٣٤

(١٢) Pierre Bourdieu, “Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste”, Harvard University Press, 1984, p. 7

(١٣) Virginia woolf, “A Room .... p. 9

(١٤) المصدر السابق نفسه - ص ٢٥

(١٥) المصدر السابق نفسه - ص ٩٨

(١٦) Patrick Mc Gee, “Woolf's Other: the University in Her Eye”, Novel: A Forum on fiction 23, 1990, p. 236

(١٧) Jane Marcus, “Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy”,, Indiana University Press, 1987, p. 145

(١٨) Virginia woolf, "A Room .... p. 88

(١٩) المصدر السابق نفسه - ص ٩٥

(٢٠) المصدر السابق نفسه - ص ٢٥

(٢١) Dale Spender, "Man - Made Language .... p. 229

المحتويات

لوحة الغلاف للفنانة فانيسا بيل

لماذا غرفة وولف ؟

لماذا كتابة النساء؟

بعد سبعين سنة من نشر كتاب فرجينيا وولف *Virginia Woolf* (غرفة خاصة بالمرء وحده) *A Room of One's Own* عام ١٩٢٩، ما زلنا نجادل الأسئلة التي طرحها هذا النص الكلاسيكي الخطير والمثير للجدل.

ففي (الغرفة)، وفي مقالاتها النقدية، قدمت وولف تقييماً نظرياً عاماً لعمل النساء الأدبي، وتقييماً نقدياً تفصيلياً لكثير من الكاتبات. وكان هذا الموضوع، بالنسبة لوولف، حسب ما تؤكد الناقدة البريطانية ميشيل باريت - التي كتبت مقدمة هامة لـ (الغرفة) ولـ (ثلاثة جنيهات) *Three Guineas*، وأخرى لا تقل أهمية لمقالات وولف النقدية التي ضمها كتابها (النساء والكتابة) - *Women and Writing* كان ذا أهمية دائمة، ويشكل جزءاً أساسياً من عملها النقدي. وما زالت حجج (الغرفة) - وكذلك (ثلاثة جنيهات) - بحاجة الى نقاش وتقييم شاملين.

وما دام هذا الكتاب يبحث في موضوع كتابة النساء انطلاقاً من نص فرجينيا وولف (الغرفة)، وهو موضوع يرتبط بمفهوم النسوية والكيفية التي أضاءت فيها اتجاهاتها هذا النص، فلا بد، والحال هذه، من إضاءة بعض المفاهيم الاشكالية. فلماذا كتابة النساء؟ ولماذا غرفة وولف؟ وماذا تعني النسوية؟



ISBN => 2-84305-344-7
EAN => 9782843053443